LE NOVE SINFONIE DI BEETHOVEN

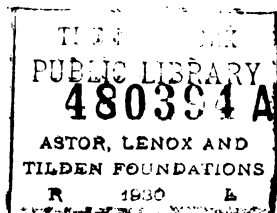
Biblioteca Artistica. — Vol. VI.

Alfredo Colombani

Le Nove Sinfonie

di Beethoven

Ars severa, magnum gaudium.

TORINO
FRATELLI BOCCA
MILANO - ROMA - FIRENZE
1897

All'Egregio Sig.

Eugenio Torelli-Viollier

Voi — cui la mia collaborazione nel vostro giornale torna da qualche anno bene accetta (1) — *vorrete, spero, accogliere con benevolenza la prima copia che di questo mio lavoro v'invio. E colla consueta amabilità vorrete permettermi due parole di presentazione.*

En abordant un grand sujet on est condamné d'avance à rester au dessous de sa tâche. *Non me lo nascondo — anzi credo fermamente aver fatto uno studio imperfetto ed incompleto, degno di veder la luce solo perché invogli altri à far meglio — ma intendo attenuare alquanto la mia colpa avvertendovi delle difficoltà e delle incertezze contro cui ebbi a lottare per provvedermi dei materiali necessarî e per usarne.*

Ad eccezione del commento di Berlioz (quaranta pagine del suo volume À travers chants) *non ho potuto a tutta prima procurarmi nessuno dei varî studi pubblicati sull'argomento speciale delle nove Sinfonie. Le edizioni sono o esaurite o, come mi ha scritto un* Buchhändler, " *esauritissime* „. *Le biblioteche nostre non posseggono nessuna copia di questi lavori, editi da tempo in Germania ed ora — a quanto pare — divenuti assai rari.*

---

(1) L'autore redige la parte musicale del *Corriere della Sera*. (*Nota dell'Editore*).

Soltanto del libro di Dürenberg (Die Symphonien Beethovens und anderer berühmter Meister) *è annunciata una seconda edizione.*

Ho invece potuto procurarmi le migliori biografie di Beethoven e le analisi generali più preziose delle sue opere. Ma in questi libri la materia vastissima mi doveva costringere ad un lavoro da Certosino per trovare gli elementi che riguardassero esclusivamente le nove Sinfonie.

Se da un lato il frutto primo delle mie ricerche mi sgomentò, dall'altro mi spinse con maggior lena al lavoro. Il mio tentativo — dissi — riuscirà più nuovo e forse più interessante per la mancanza di facili confronti. E al risultato raggiunto si guarderà forse con migliori disposizioni: così che pur senza raccogliere nessun osanna *mi risparmierò qualche* crucefige.

E cominciai con vero entusiasmo.

Trovando qua una notizia, là un giudizio, ordinando, completando e scrivendo liberamente le mie impressioni, ero giunto all'esame della sesta Sinfonia, quando un bigliettino del mio editore mi avvertì che in quei giorni (giugno o luglio di quest'anno) s'era pubblicato a Londra uno studio del Grove (un colosso della critica e della scienza musicale) sulle nove Sinfonie.

Aspettai che il volume attraversasse la Manica e le Alpi per decidere se sopprimere il mio modesto lavoro di fronte a quello del Grove, che a priori *giudicavo importante ed esauriente, — accontentandomi, tutt'al più, di curare la traduzione di quest'ultimo — o di giovarmi invece del nuovo aiuto che mi veniva offerto.*

Alla prima ipotesi non potei fermarmi un istante quando conobbi il contenuto del Beethoven and nine Symphonies. *Si tratta di una analisi minutissima, guidata da intenti diversi da quelli cui io sempre ho mirato e indirizzata ad un pubblico che non è quello cui io voglio, e posso, rivolgermi. Poche notizie di fatto e una paziente vivisezione d'ogni Sinfonia, battuta per battuta, tema per tema, modulazione per modulazione, un lavoro ammirabile per dottrina e percezione musicale, ma che*

può essere apprezzato soltanto da chi passa fra la musica l'intiera sua vita (1).

Mio scopo è quello di popolarizzare la conoscenza dei capolavori Beethoveniani — e in ciò so di far cosa grata a voi che li amate tanto e vi lamentavate un giorno con me perchè in Italia sono poco noti —; scopo del Grove è, al contrario, di parlarne da profondo tecnico a chi queste opere conosce, apprezza e studia già, per propria elezione o per dovere.

La lettura dell'ampia e intelligente disamina del Grove mi tornò invece utile per meglio studiare l'essenza delle ultime Sinfonie. Ma dovetti guardarmi dalla tentazione di riportarne troppi brani perchè, ciò facendo, avrei perduto di vista il mio fine.

E questo — già l'avete capito — è semplicissimo. Ricordare a chi le ha dimenticate o non le ha mai conosciute le bellezze infinite delle nove Sinfonie di Beethoven.

Per ciò basterebbe un articolo e non sarebbe necessario un intero volume — mi direte. È vero, ma vi risponderò col Lenz: " il y a des malades aux yeux de qui le bon médecin est un homme gros et gras, en lunettes, et il y a des lecteurs qui ne goûtent que les gros livres „.

Per questi lettori — di preferenza — ho scritto collo stile meno tecnico che mi fosse possibile, ho premesso un riassunto storico-critico — di cui voi potete comodamente far senza — ho tradotto nella nostra lingua tutti i brani riportati da altri autori (2). *L'unica soddisfazione mia sarebbe raggiunta se chi mi ha letto concorresse poi a render possibili ed a domandare più frequenti in Italia le esecuzioni delle nove Sinfonie.*

Non riuscissi neppur in questo e mi accontenterei pur sempre d'aver pagato modestamente il mio tributo d'ammirazione al genio di Bonn, senza maggiori pretese di quelle che non avesse

(1) Dello stesso tipo debbono anche essere quelle opere tedesche che non ho potuto consultare.

(2) L'unico autore italiano da me consultato fu il Mastrigli, il quale scrisse un piccolo volume su *Beethoven*, redatto con molta cura ed esattezza.

il ricco campagnuolo di cui Schumann ricorda la seguente lettera:

Honoré Monsieur,

" J'aurai bientôt maintenant mis en ordre ma bibliothèque musicale. Je voudrais que vous vissiez comme elle fait bien. Des colonnes d'albâtre à l'intérieur, des glaces avec des rideaux de soie, des bustes de compositeurs; bref, charmant. Mais pour l'orner encore le plus précieusement possible, je vous prie de m'envoyer en plus les œuvres complètes de Beethoven, **car je l'estime fort** „.

Credetemi con profonda stima e vero affetto

ALFREDO COLOMBANI

Milano, autunno 1896.

PRELUDIO

I.

LA SINFONIA PER ORCHESTRA

DALLE SUE ORIGINI FINO AD HAYDN

Sinfonia..... un nome che esiste da migliaia d'anni e che ha assunto un gran numero di significati prima di quello che oggi le appartiene esclusivamente. Ce lo lasciarono in eredità i Greci che con συμφονία chiamavano l'accordo d'ottava (φονή, voce e συν, con): lo adoperò Virgilio per indicare un istrumento; lo usò Cicerone volendo parlare di cori; passò nell'era cristiana a denominare le voci bianche, il tamburo, la viola, le composizioni a più voci, gli studî d'armonia, e ancora nel secolo XVIII chi lo usava per indicare l'accompagnamento dell'orchestra, chi come sinonimo dell'orchestra stessa, chi infine raccoglieva sotto questo nome quelle composizioni istrumentali che non erano nè *suites*, nè *sonate*, nè *arie*, nè *concerti*, nè *serenate*, nè *ouvertures* e che si cominciavano a scrivere per il quartetto d'archi.

Lulli aveva chiamato *Sinfonie* le sue *Ouvertures* e tale fu forse il significato più durevole (e più inesatto) del vocabolo. Questa improprietà — si deve confessarlo — rimane anzi ancor oggi in uso se non per i cultori di musica (1), per molti in Italia che si ostinano a chiamar *Sinfonia* il brano istrumentale che precede un'opera.

(1) Una leggenda diverte ancor oggi i francesi su questo argomento. L'orchestra italiana che suonò nel 1878 a Parigi avrebbe eseguito 8 *Ouvertures* d'opera indicandole sul programma come *Sinfonie*. Un motto solo per smentire la fanfaluca: direttore di quell'orchestra era Franco Faccio.

Ma la *fortuna* della parola — così direbbe il buon barone Manno — si deve considerare come fermatasi alla designazione di quella musica che si cominciò a scrivere, senza l'aiuto del canto, per quartetto; e come da questi primi Quartetti che si componevano per le orchestre dei principi doveva nascere la *Sinfonia a grande orchestra*, così alla parola con cui quelli si eran chiamati rimase l'alto ufficio di designare esclusivamente la *Sinfonia classica in quattro tempi*, la forma più pura e più grande dell'arte musicale.

Più pura e più grande perchè in un pezzo qualunque di canto — sia concepito da sè che facente parte d'un'opera sacra o profana — la musica è sempre subordinata all'elemento vocale, mentre nella Sinfonia parla da sola, vive di vita propria, cammina senza inciampi; e perchè, se in un *concerto*, in una *sonata*, in un *trio*, in un *quartetto*, si può già avere un'idea di quel che possa essere la musica lasciata alle sue sole risorse, quando invece tutti gli elementi dell'orchestra sono riuniti in un insieme potente e variato, la manifestazione del genio acquista solo allora la massima potenza.

Appunto per ciò la Sinfonia — forma più completa e raffinata di qualunque altra — fu una delle ultime inventate.....

Non si spaventi il lettore per queste parole che paion fatte apposta per introdurlo in una dissertazione sulla genesi della Sinfonia. Non intendo rifare la storia della musica istrumentale nè interamente quella della Sinfonia, ma solo di segnare pochi appunti, necessarî perchè l'esame delle Sinfonie di Beethoven non giunga all'impensata come un bolide di cui non si conosca la provenienza.

*
* *

La musica vocale e la musica istrumentale sono due sorelle gemelle la cui nascita si potrebbe far rimontare all'origine del mondo: non si può dubitare — dice l'Oulibicheff — che il primo uomo che cantò ebbe per contemporaneo il primo suonatore di zampogna o di cornamusa. Tuttavia lo

sviluppo d'una delle due gemelle fu così misero e tardivo che essa tenne per molti secoli, costantemente, la posizione di una minorenne sottomessa alla tutela dell'altra sorella.

" La musica — dice Carpani — era una monarchia; sovrano il canto, sudditi gli accompagnamenti ".

Quale fu infatti l'importanza della musica istrumentale nell'antichità, nel medio evo e più avanti ancora? Nulla più che quella di un raddoppio o di un accompagnamento del canto, di guida al passo nella danza, nella marcia e nella pantomima.

Ma oltre che per la destinazione, l'ufficio della musica istrumentale era in questi casi assai misero nella sua stessa essenza. Un istrumento solo reggeva la melodia e gli altri, ristretti nei soli accordi, facevano l'accompagnamento. E nelle *Haydine* si legge: " Questa imperfettissima musica strumentale veniva per lo più composta in Italia da' soli istrumenti che il Caliari dipinse nella sua cena di S. Giorgio e prima di lui il Giorgione in quel Concerto che fu inciso e reso pubblico. Erano essi la viola, il liuto, il bassetto, il flauto ed il salterio, cui talvolta si aggiungeva l'arpa, i pifferi ed il cornetto. — Quando si voleva una musica più rumorosa si accresceva il numero dei detti strumenti e vi si aggiungevan le trombe diritte. L'organo per lo più se la faceva da solo. Io non mi farò carico di quella imperfetta generazione di pive, pivette e pivone, di tamburi d'ogni forma e grandezza, di flauti, zufoli, flagioletti e cembali e timballi e trombe e trombettini, e cornamuse e chitarre e chitarroni e monocordi che usavano nel XIV secolo i Trovatori provenzali, poichè l'uso di gran parte di tali strumenti non uscì dalla Francia nè i più sopravvissero al XV secolo ".

Tuttavia — soggiungerei io tra parentesi — questi " strumenti da banda turca " regnarono anche più di quello che non dica il Carpani e l'opera di epurazione, finita col trionfo dei violini e delle viole, fu lunga.

Si cominciò nel secolo XVII a pensare che gli istrumenti, anche subordinati al canto, possano portare un coefficente più importante di quello del solo accompagnamento, possano ac-

crescerne la forza ed il colorito; e vennero le opere di Lulli, precedute da *ouvertures*, ossia da pezzi di musica spogli affatto di parole. Ma il tentativo del Lulli non trovò lì per lì nè approvazioni nè seguaci.

L'emancipazione vera della musica istrumentale cominciò invece con una forma curiosa: quella della imitazione; il processo fotografico precedette quello pittorico e si ebbero nelle prime composizioni delle vere puerilità: *il canto degli uccelli — la battaglia — la caccia al cervo — il cicaleccio delle donne* (1) ecc.... Poi si pensò ad usare per gli istrumenti quello stesso materiale ch'era stato fino allora sfruttato solo pel canto; si pensò di poter scrivere l'opera senza le parole e senza il libretto e si cadde in veri non sensi melodici, in organismi senza testa.....

Messi su via più retta dai *Concerti grossi* — di Torelli, Corelli e Tartini — Bach ed Haendel scoprirono finalmente che anche la composizione istrumentale deve avere una logica ed una unità; al soggetto delle opere drammatiche deve contrapporre il motivo, alla *ficelle* lo svolgimento, agli elementi decorativi gli episodî. Quei grandi maestri fecero parlare per i primi agli istrumenti un linguaggio ordinato, vario e comprensibile senza bisogno d'esser tradotto in parole. E colla *fuga*, che fu il verbo più eloquente della musica pura, nacque la vera musica istrumentale, che, progredendo man mano nella libertà di sviluppo dei temi e chiamando al suo servizio due, tre, quattro e più istrumenti, giunse fino alla forma più completa, la *Sinfonia*.

Le prime composizioni istrumentali che ebbero il nome di *Sinfonia* furono — come già si disse — dei Quartetti per archi. Quartetti che rimanevano manoscritti e che finivano fra la polvere del cassettone quando il “ signore „ o la “ società „ li avevano gustati.

Secondo il Brenet — che recentemente ha pubblicato un diligente studio storico su questa materia — non si pensò a scrivere Sinfonie per orchestra nè a farle stampare se non

(1) Clement Jannequin.

nella prima metà del diciottesimo secolo. Ed i primi sinfonisti furono: in Germania, Foerster (1693–1748), Agrell (m. 1769), Gebel (1709–1753), Fasch (1688–1758), Hertel (1699–1754), Harrer (m. 1754), Scheibe (1708–1776), Telemann (1681–1767), Stamitz (1716–1761) e Carlo Filippo Emanuele Bach (1714–1788) — in Francia, La Popelinière — in Italia, Veraccini (1685–1750), Porpora (1686–1767) e Sammartini (16....–1675). Tutti autori che non si erra di molto a chiamar contemporanei fra loro e di poco anteriori a quello che si suol chiamare il padre della Sinfonia e cioè ad Haydn.

È ben vero che l'orchestra per cui scrissero gli autori sunnominati era ancora ristretta. Al quartetto d'archi — già " rinforzato ", — non s'erano aggiunti che il corno, l'oboe, il clarinetto, la tromba, e in qualche caso, anche il flauto. Tuttavia qui la struttura della Sinfonia più che essere in germe è già nettamente delineata. I tempi sono ora tre (*allegro, adagio, finale*), ora quattro (aggiungendo il *minuetto* fra l'*adagio* ed il *finale*) e la semplicità delle idee non toglie che il complesso di queste composizioni non paia neppur oggi troppo primitivo in confronto delle *Sinfonie* di Haydn che indubbiamente riuscirono meglio a consacrare il " genere ".

È forse quindi più esatto dividere la paternità fra tutti questi autori che non riconoscerla esclusivamente ad Haydn. Su ciò tornerò più sotto, ma ora mi piace di soffermarmi ad un nome che nella Storia della Sinfonia deve, a mio avviso, esser messo in capo a tutti, sia per ragion di tempo, sia per ragion di valore. Sarà forse uno *chauvinisme* il mio — non dissimile da quello del Brenet che tutto fa derivare dal suo connazionale Gossec, mentre questi, ben lungi dall'essere un precursore, è un contemporaneo di Haydn — ma Sammartini è stato il primo vero e grande sinfonista.

Peccato che, come si sa poco della sua vita così si conoscano in ben piccola parte le sue opere. Quel poco che ne dicono gli scrittori e quel pochissimo che si trova nel Conservatorio di Musica di Milano possono tuttavia condurre a qualche non infondato apprezzamento.

*
* *

" Questo Sammartini — narra il Carpani — era uomo singolare. Eccovene una piccola biografia, giacchè la fama non ha parlato di lui quanto meritava. Nacque in Milano verso la fine del secolo XVII; fu prima sonatore d'oboe, e poi di violino. Devesi a lui l'uso del *mordente*, delle *note sincopate*, delle *contro-arcate* e delle *punteggiature continuate;* le quali grazie, se pure si conoscevano, non erano in grande uso..... — Sammartini, siccome l' Haydn, dotato di una mente creatrice, imparò il contrappunto da sè, e si diede a scrivere musica strumentale, singolarmente dei *Trio* e delle *Sinfonie.* Il Generale Pallavicini governatore di Milano (1), gli fece comporre le prime sinfonie a grande orchestra. Si sonavano esse in pien'aria sulla mezzaluna della cittadella, a divertimento dei cittadini che a diporto trovavansi nella sottoposta spianata le sere d'estate.

" Fu in quelle Sinfonie che si sentì per la prima volta il giuoco separato delle viole che da prima sonavano col basso; e che udironsi movimenti continuati di violini secondi, i quali si fecero con bella novità scorrere per un modo tutto diverso da quello dei violini primi. Il Sammartini aveva pratica cognizione di tutti gli strumenti e fu da lui che la apprese il Gluck, stato per più anni suo scolare. Se a questi pregi unito avesse il Sammartini una più fondata teoria ed una maggiore applicazione avrebbe avuto l'Italia il suo Haydn prima che lo avesse l'Alemagna..... „.

Ed il Burney nel suo " Viaggio musicale „ così parla del Sammartini: " La parte strumentale delle sue composizioni è fatta a meraviglia. Nessuno degli esecutori può restare lungamente in ozio. I violini sopratutto non hanno mai riposo: si potrebbe per altro desiderare ch' egli ponesse la briglia al suo Pegaso, poichè sembra portarsi seco il cava-

(1) Il generale Pallavicini fu nominato Ministro Plenipotenziario di Milano nel 1745.

liere fuggendo di scappata. E, per parlar fuor di metafora, la sua musica piacerebbe ancor più se fosse meno ricoperta di note, e men ripiena d'*allegri;* ma l'impetuosa foga del suo genio lo sforza a percorrere una successione di rapidi movimenti, ecc. „.

“ Mi resta a spiegarvi — continua Carpani — come l'Haydn di Vienna potesse trar profitto dai parti originali e numerosi del Sammartini di Milano. Non mi sarà difficile se m'ascoltate. Prima del Pallavicini era stato governatore della Lombardia austriaca il conte d'Harrac. Questi aveva il primo portata a Vienna la musica del Sammartini, la quale subito ottenne applausi e voga in quella gran capitale, così amante d'un tal genere di passatempi..... L'Haydn, giovinetto e studioso, potè e dovette udirla più volte, e più ancora quando passò dal servizio del conte di Mortzin a quello del principe Nicola Esterhazy, dove se ne riceveva di nuova ogni mese, attesochè il principe fissato aveva al suo servizio anche la lontana penna del Sammartini... L'Haydn potè contrarre facilmente il gusto del Sammartini ed imitarne le mosse, il fuoco, il brio, e certe belle stravaganze che regnano in quella musica piena di idee e di invenzioni.

“ Osservate nel primo *quartetto* di Haydn in *beffà,* al principio della seconda parte del primo tempo, quel movimento di *secondo* e *viola;* e voi che conoscete lo stile del Sammartini, dite se quello non gli rassomiglia..... „.

Noterò ancora una circostanza che so d'aver letta in un libro senza però ricordarmene ora con precisione. Si disse per qualche tempo che alcune delle Sinfonie che Haydn offriva al principe Esterhazy come proprie e che come tali furono poi sempre ritenute, appartenessero in origine al Sammartini e solo avessero avuto il ritocco della penna più colta di Haydn. Ma — ripeto — non so bene da chi venga questa asserzione e quindi non vi insisto: quello che invece è storicamente provato è l'aneddoto secondo il quale Mysliweczech (1) essendo a Milano in un concerto e udendo per la

(1) Mysliweczech — conosciuto anche come *il Boemo* — compositore tedesco, nacque nel 1737 e morì nel 1781.

prima volta *le vecchie sinfonie di Sammartini* (son parole del Fétis) gridò: ho trovato il padre dello stile di Haydn.

Di queste Sinfonie una sola ha potuto procurarsene — dopo pazienti e laboriose ricerche compiute dal bibliotecario De' Guarinoni — il Conservatorio di Milano. Ma, per quanto importante, essa non è tale da indurci in una convinzione sicura.

Non è intanto una *Sinfonia* ma un *Quartetto sinfonico* per due violini, viola e violoncello di cui si dice esista anche una copia presso la casa Franceschiello Della Rocca in Napoli. Non è in quattro tempi ma in tre: *allegro* — *andante* — *presto*.

La struttura è però prettamente sinfonica e tutto lascia credere che nelle esecuzioni si usasse allora accoppiare, all'unissono cogli archi, altri istrumenti. L'*allegro* è pomposo più che non possa essere il primo tempo d'un quartetto ordinario; l'*andante* è straordinariamente simile ad un tempo omonimo che si trova in una Sinfonia di Haydn; il *presto* è un movimento di *scherzo* a tre per quattro. (Questo *presto* è un terzo tempo di cui manca il *finale*, o è il *finale* stesso?)

L'armonizzazione è ancora primitiva, ma non inferiore a quella delle prime sinfonie di Haydn. In una parola: chiudiamo gli occhi e udiamo questo quartetto. Su dieci ascoltatori nove penseranno ad Haydn e uno solo forse scoprirà che la Sinfonia è nata altrove prima che in casa del principe Esterhazy.

Ma non vale insistere perchè ogni ragionamento mancherebbe di base. Sammartini — dicono — ha scritto tre mila opere, ma se ne conosce ..... la millesima parte. Ripigliamo il filo.

*
* *

Siamo già ad Haydn. — Dunque, si dirà, non abbiamo più che due “ fermate „: Mozart e Beethoven; poi tutto è finito? E si potrà rimproverarmi d'aver ristretto troppo la materia, così da far assumere alla “ Storia della Sinfonia „ delle proporzioni esageratamente minuscole.

In parte di questa pecca m'accuso, perchè non ho cre-

duto utile pel presente lavoro una lunga storia della Sinfonia, ma oltre a ciò sta in fatto che dalla nascita della Sinfonia al suo punto massimo di sviluppo — Beethoven — non è trascorso un secolo.

La tardività della nascita, derivata specialmente dal grado di povertà della musica istrumentale, ha avuto inoltre delle cause che si potrebbero chiamare d'ambiente.

Anche quando la cultura della musica istrumentale s'era diffusa — in Germania sopratutto — Mattheson nella sua *Critica musica* (Amburgo 1825) scriveva ancora: " Io non sono partigiano delle lunghe Sinfonie, quantunque i buoni compositori, pei quali la musica istrumentale ha tante attrattive, paiano compiacersi nelle lunghezze . . . . . „ facendo eco a Rousseau che sulla fine del secolo aveva sentenziato: " La musica puramente armonica è ben poca cosa; per piacere costantemente e prevenire la noia essa deve elevarsi al rango delle arti imitative; ma la sua imitazione non è sempre immediata come quella della pittura. La parola è il mezzo col quale la musica determina più spesso l'oggetto di cui essa ci offre l'immagine ed è coi suoni toccanti della voce umana che questa immagine sveglia in fondo al cuore il sentimento che essa vi deve produrre. Chi non sente quanto la pura Sinfonia, nella quale non si cerca che a far brillare l'istrumento è ben lungi dall'avere questa energia . . . „.

Oggi — pur venerando ancora il *Dictionnaire de Musique* di Rousseau — si sorride a questo periodo, ma non v'ha chi non veda in esso lo specchio di quanto si pensava allora e di quanto fu assioma indiscutibile pei più, anche molti anni dopo la morte di Beethoven.

Appena nata, la Sinfonia germogliò subito rapidamente; dai primi steli, dai primi accenni di vita dati dai precursori, si venne tosto all'albero vigoroso, al sinfonista completo, ad Haydn. E molti dimenticarono perciò la fase primitiva — meno appariscente ma forse più importante — supponendo che la Sinfonia sia stata il risultato del genio d'un sol uomo e facendola uscire dalla testa di Haydn bell'e formata come era balzata un giorno Minerva dal cervello di Giove.

Le opere di quelli autori di cui ho dovuto limitarmi ad accennare i nomi, per quanto più o meno primordiali nella forma e talvolta troppo semplici nella sostanza, non vanno certo dimenticate; la loro importanza non deve sembrar minore per l'oblio in cui sono cadute dopo il confronto colle opere dei tre colossi che le hanno seguite. L'età del ferro non è meno utile nè meno apprezzabile di quella dell'oro, che questa volta l'ha susseguita.

Haydn ha scritto la sua prima Sinfonia nel 1759 e questa parve tanto bella al principe Antonio Esterhazy che regalò l'autore di ricchissimi doni e del titolo di secondo maestro di Cappella. L'anno dopo, morto il principe Antonio, il principe Nicola divenne il protettore e l'amico di Haydn, nè più se ne staccò, circondandolo di amorevolezza intelligente fino alla sua morte (1790).

In questo periodo di tempo furono composte quasi tutte le successive centodiciassette sinfonie (delle quali un'ottantina soltanto è giunta fino a noi) che fruttarono a Haydn la gloria e alla *Sinfonia* la fortuna d'essere decisamente apprezzata come una delle più nobili forme dell'arte musicale.

II.

LE SINFONIE DI HAYDN, DI MOZART
E DEI LORO CONTEMPORANEI

La prima Sinfonia di Haydn si considera oggi come lavoro giovanile perchè la sua forma pare a noi, giudici difficili, ancora più scolastica che classica; pure la forma di questa poco differisce da quella di tutte le altre, ed è quella stessa che oggi ancora nei trattati si detta come modello. L'enorme quantità delle Sinfonie di Haydn si riassume facilmente in un tipo unico.

Quattro tempi: allegro — andante — minuetto — finale. Il *minuetto,* mentre fu per molto tempo ritenuto una innovazione di Haydn, si sostiene invece oggi, e lo si dimostra, che fu introdotto da Gossec. L'ordine di questi tempi e la loro disposizione deriva pei tre più antichi dalla *Sonata* e pel minuetto dalla *Serenata.*

Idee che richiamano quel meraviglioso bagaglio di forme e di combinazioni armoniche d'ogni genere che fu l'opera colossale di Sebastiano Bach, ma che pare si siano rese più svelte, più moderne, attraverso alle pagine di Emanuele Bach e di Sammartini.

Sviluppo delle idee più libero di quello che si usasse fare prima di Bach, ma sempre rigoroso ed ossequiente — anche senza parerlo — ai canoni della fuga e del contrappunto. È nel lavorìo dei temi che sta appunto la caratteristica

di Haydn: pochi egli ne sceglieva ma ben chiari, definiti, originali, e poi li ripresentava sotto mille e svariate forme.

Costruzione generale che non potrebbe essere più logica, più quadrata. Ciascuno dei quattro tempi possiede una forma ed un significato proprio, ma è rilegato colla composizione intera così che le quattro unità, complete di per sè stesse, ne formano una più completa ancora.

Parti d'orchestra che vanno da otto (due violini, viola, basso, due oboe e due corni), quante cioè fin allora s'usavano, a diciotto, coi raddoppi che gradatamente Haydn richiede, o coll'aggiunta di qualche nuovo istrumento.

*
* *

Il Brenet esamina nel suo libro l'*allegro* della Sinfonia in *do* N. 16 per dar un esempio dell'ossatura generale d'un tempo di Haydn e mi par utile accennare qui alle sue conclusioni perchè l'esame d'un tempo è sufficiente per aver una idea della struttura costante del periodo haidiano.

Prima parte. — Esposizione del tema in *do maggiore* — pausa sulla dominante — frammenti del tema che formano un *passaggio* nel tono della dominante (*sol maggiore*) e terminano con un accordo di *re maggiore.* — Esposizione del secondo tema in *sol maggiore* — coda che finisce coll'accordo di *sol.*

In tutto 83 battute: ritornello.

Seconda parte. — Ripresa di frammenti dei due motivi principali — passaggi di tono — trasporti da un istrumento all'altro — svolgimento a fuga.

50 battute.

Terza parte. — Nuova esposizione del tema completo e nel tono primitivo — ripetizione del *passaggio* della prima parte non più in *sol* ma in *do maggiore* — ripetizione del secondo motivo e coda in *do maggiore.*

Da questa regola difficilmente Haydn si stacca (nè — vedremo — si stacca Mozart) negli *allegri* delle sue Sinfonie. Talvolta usa mettere una *introduzione:* poche battute gravi e solenni che si rilegano colle prime battute della prima parte.

Anche gli altri tempi della Sinfonia sono tutti foggiati su un modello unico.

Però per secondo pezzo talvolta v'è il *tema variato,* tal altra l'*adagio cantabile;* in un caso e nell'altro v'è molta analogia coll'*aria* di Bach. Nel primo caso la condotta è una alternativa fra il tono maggiore ed il minore, nel secondo caso è l'esposizione d'un tema largo, seguìta da uno sviluppo con qualche nuova frase e coronata dalla ripetizione del tema intero. Generalmente il tono del secondo tempo è la sottodominante del tono del primo, quello che dà il nome alla Sinfonia.

Il *minuetto* è diviso in gruppi di battute multiple di quattro, come esigeva la danza. Vi sono due riprese: l'una corta che finisce sulla dominante, l'altra più sviluppata che riconduce alla tonica.

Al *minuetto* segue spesso un *trio,* generalmente in *minore,* piú dolce e delicato del *minuetto* ma retto dalle stesse norme.

Nel *finale* dapprima Haydn adoperava la stessa forma che nel primo tempo, poi volse le sue predilezioni al *rondò,* ripetendo e ripresentando una frase corta e chiara. Infine ritornò al tipo dell'*allegro* con qualche emancipazione dal modello e con una certa concessione alla fantasia.

***

Una Sinfonia di Haydn si può sempre paragonare al discorso di un eccelso oratore od alla costruzione di un sapiente architetto, mai forse all'opera di un poeta.

Dell'arte oratoria, come della architettura, la Sinfonia di Haydn ha le doti principali: l'equilibrio, la simmetria, la moderazione, la chiarezza, l'eleganza. Trovato un bel tema lo sa *porgere* o *adornare* così da produrre il massimo godimento a chi ascolta, la più grande compiacenza a chi lo esamina. Ma di rado la sua creazione trova l'origine nel campo della fantasia o del sentimento. Non turba mai i nostri sensi; li solletica invece sempre, li accarezza, li culla, con una costante serenità melodica. Ha tutte le dolcezze dell'affetto, dell'amore

del piacere, ma non conosce — o non vuol conoscere — gli slanci della passione, le alte esigenze dello spirito.

Quella di Haydn è la vera " musica pura „ che consiste nell'arte di inventare un tema fecondo, di analizzarlo e di comporre colle sue parti un tutto logico e completo.

I titoli che talvolta portano in testa le sue Sinfonie non hanno neppure nell'intenzione dell'autore — lo dice Carpani — lo scopo di far assumere alla musica un significato speciale (ad eccezione forse della " militare „ e della " turca „); sono bizzarrie d'un ingegno che si compiaceva ad interrompere la selva delle note con qualche vocabolo. Tanto ciò è vero che il confondere il tempo d'una Sinfonia con quello omogeneo d'un'altra è facilissimo, come del pari non parrebbe del tutto condannabile chi si divertisse a suonare, dopo l'*adagio* della sedicesima — per esempio — il *minuetto* della sessantadue-sima Sinfonia.

Non si deve con questo però credere a Wagner o allo Schuré secondo i quali la sinfonia di Haydn non è che la danza popolare armonizzata: " Deux violons — disse Schuré — un violoncelle, une flûte et un hautbois se rencontrent au coin d'un bois; paysans et paysannes arrivent en riant, les instruments partent et la danse se met en branle sur un vif *allegro*. Puis on chante; les instruments accompagnent la danse populaire sous forme d'*andante*. A cet intermède sen-timental succède un *minuet* champêtre d'une grace émoustil-lante et tout finit par une *ronde* générale. Voilà ce que Haydn avait vu dans son enfance, voilà ce qu'il exprime, ce qu'il varie et ce qu'il raffine dans ses symphonies, mais sans aller au delà „.

No; la sinfonia d'Haydn non è così spoglia di pensiero, e una prova ne può essere la preferenza ch'egli dà al tono maggiore, a quello cioè cui pel brio e per la stabilità corri-spondeva l'anima sua tranquilla, soddisfatta e senza preoccu-pazioni, l'anima grande e serena che ci ha fatto conoscere — colle sue Sinfonie sopratutto — le gioie dell'innocenza, la grazia dei giuochi infantili; il fascino dei sogni dorati.

*
* *

Con Mozart — che pure fu contemporaneo di Haydn e morì prima di lui — la Sinfonia percorre un altro notevole passo. Chè mentre l'uno pensava a dar forma definita e ad elevare il grado di importanza artistica al nuovo genere, l'altro si accingeva subito all'opera di raffinamento.

Cominciò presto a scriver sinfonie il *maestrino*, come lo chiamarono, acclamandolo, a Milano; cominciò in quell'età in cui noi tutti si va a scuola, a otto anni (Londra 1764). Fatto degno di nota — oltrechè per la precocità meravigliosa — per questo principalmente che è a dubitarsi avesse mai il giovanetto conosciute le Sinfonie che solo da cinque anni Haydn scriveva pel principe Esterhazy. Il Brenet, per esempio, non lo crede affatto e afferma che le stesse sorgenti che avevano servito ad Haydn debbono aver ispirato Mozart.

Se m'è lecito esprimere — senza diffondermi a sostenerla — la mia opinione, noterò che l'età d'otto anni per Mozart corrisponde ad un periodo già avanzato di studî musicali — i biografi ne fanno fede — e che il padre di Mozart, Leopoldo, aveva già composto a quell'epoca qualche Sinfonia sull'esempio di Haydn. Dunque la indipendenza assoluta e la nascita del tutto spontanea della Sinfonia di Mozart non mi pare sia fatto da affermare con troppa sicurezza.

Comunque sia, questa prima Sinfonia, che il tempo ha fatto dimenticare, si componeva d'un *allegro* (tempo ordinario) di 118 battute, d'un *andante* (due per quattro) di 50 battute, d'un *presto* (tre per otto) di 91 battute; tono costante: *mi bemolle*. Altre poche la seguirono nel 1765 e nel 1766. Coll'anno successivo comparve la prima Sinfonia col *minuetto*. Ma, dopo di questa aggiunta, altre modificazioni sostanziali Mozart non fece più.

E le Sinfonie si susseguirono, ora rapidamente (nel 1788 ne nacquero tre in meno di tre mesi), ora ad intervalli fino a compiere quasi la cinquantina.

*
* *

Esaminiamo prima di tutto i progressi che la Sinfonia compie con Mozart dal lato della istrumentazione.

Le prime Sinfonie — le primissime anzi, quelle del 1764 e 65 — furono scritte per la solita orchestra di otto parti. Ma subito dopo Mozart sostituiva due clarinetti ai due corni ed aggiungeva un fagotto. In ciò precedeva indubbiamente Haydn ma è da avvertire che Mozart stesso sul principio non aveva riconosciuto nessuna importanza capitale al clarinetto tanto che non ne usò mai abitualmente se non dopo il 1783.

Nel 1768 invece comincia a servirsi dei timpani e d'una tromba; nel 1769 aggiunge un altro fagotto; nel 1770 un'altra tromba; nel 1771 due flauti.

Ma anche di queste innovazioni Mozart non si servì regolarmente, scrivendo, come si potrebbe credere, per un' orchestra che man mano diventava più completa. Dopo aver scritto una Sinfonia per undici parti si divertiva a scriverne un'altra per otto. Quindi progresso vero non si può, nella maggior parte di queste opere, trovare.

Sono invece degne di nota le differenze nell'istrumentazione delle ultime tre Sinfonie, quelle in *mi bemolle*, in *sol minore* e in *do* (tutte del 1788, tre anni prima della morte).

Nella prima si vede lo studio di dare più dolcezza al gruppo degli istrumenti a fiato: l'autore diminuisce gli oboe e accresce i clarinetti. L'orchestra resta così composta: due violini, una viola, un contrabbasso, un flauto, due clarinetti, due fagotti, due corni, due trombe, timpani (quattordici parti).

Nella seconda tutto è cambiato: sono bandite le trombe ed i timpani e col quartetto d'archi resta un flauto, due oboe, due fagotti e due corni (uno in *sol* e l'altro in *si bemol* come esigeva il tono — *sol minore* — del primo tempo).

Nella terza, che è di carattere brillante e pomposo, l'orchestra è più completa: tornano le trombe, i timpani e gli oboe a tener compagnia a tutto il resto.

Quanto alla condotta generale, all'orditura abituale delle Sinfonie di Mozart ben pochi sono i caratteri differenziali che si possono scoprire confrontandole con quelle di Haydn. Prendiamo per esempio una delle ultime, quella in *mi bemol,* e troviamo: una introduzione *adagio* seguìta dall'*allegro* nel tono principale — un *andante* in *la bemol* — un *minuetto* col *trio* — un finale *allegro.* Le tonalità sono rigorosamente ossequienti al precetto di Haydn, le modulazioni sono scolastiche, i passaggi ed i ritorni regolarissimi, le dimensioni normali.

Generalmente il piano adottato da Mozart è questo: introduzione facoltativa — i quattro tempi scritti rispettivamente negli stessi toni di Haydn — nell'*andante* sono abbandonate le variazioni classiche — il *minuetto* è perfettamente haidiano — il *finale* tende sempre più alla forma libera. La Sinfonia in *do* ha il *finale* fugato.

Anche Mozart ricorre di preferenza al tono maggiore ma non colla costanza di Haydn. Due sole delle sue Sinfonie hanno il tono principale in minore, ma questo ricorre frequente negli svolgimenti delle altre.

*
* *

La altezza del sentimento estetico di Mozart — dice il Marcillac — lo ha fatto superiore ad Haydn, suo maestro e modello.

Nelle Sinfonie di Mozart si trova infatti un elemento nuovo: la varietà del colore. Il genio che le ha dettate si mostra plurilaterale, versatile, fecondo come non era stato quello di Haydn, e non scapita in confronto di questo nè per la genialità nè per la purezza dello stile. Se volessimo credere a coloro che vedono i contadini ballare al suono di una Sinfonia di Haydn dovremmo affermare che per porsi al livello di una di Mozart quei rustici danzatori dovrebbero incipriarsi, mettersi la parrucca bianca, il vestito alla moda e le scarpine di seta.

La spontaneità dell'ispirazione, la chiarezza delle idee, la perfezione tecnica concorrono sempre in ogni Sinfonia di Mozart e ne creano un gioiello che produce le più gradite sensazioni di compiacenza e che talvolta giunge anche a smuovere le cellule riposte del pensiero. Sarebbe però errore il sottoporre una Sinfonia di Mozart — come si volle fare da taluno — ad analisi filosofiche e a voler scoprire in esse sentimenti troppo caratterizzati.

Altrettanto sarebbe frustraneo il cercare in questi organismi seducentissimi la forza, la potenza e la grandezza. Generalmente — poichè le poche eccezioni non fanno regola — con Mozart la musica raggiunge la massima altezza in uno solo dei suoi attributi, nella soavità melodica; e la Sinfonia arriva alla perfezione della forma.

*
* *

Un complemento indispensabile a questi brevi cenni per giungere, colla storia della Sinfonia, fino al grande

« che sopra gli altri come aquila vola ».

La popolarizzazione della Sinfonia nella seconda metà del secolo scorso più ancora che ai due grandi maestri di cui ci siamo occupati va attribuita ad autori di secondaria importanza, che, scrivendo più semplicemente, si indirizzavano alla parte più grossa del pubblico, e che, mentre Haydn e Mozart stavano già sull'alto della scala a farsi ammirare dai pochi che v'eran saliti con loro, si occupavano, stando in basso, di render solidi i primi gradini e di vederli frequentati.

L'accennare a questi volgarizzatori è quindi doveroso. Cominciamo dalla Germania e troviamo: Wolf — Graun — Wagenseil — Seyfert — Hertel — Holzbauer — Guglielmo e Cristiano Bach — Giacomo e Federico Herschel (figli dell'astronomo) — Naumann — Pichel — Ditters — Kozeluch e, più importante di tutti, Pleyel delle cui Sinfonie Fétis dice che " plaisaient à cause des mélodies agréables qui y étaient répandues et de leur facile exécution ".

In Italia regnava allora l'opera buffa ed era più che mai generale quel tale errore cui accennavo in principio di chiamar *Sinfonie* le *Ouvertures* di queste opere stesse. Da ciò è facile comprendere che dopo Sammartini ben pochi ingegni si dedicassero alla vera *Sinfonia*. Ve n'erano tuttavia e non vanno dimenticati: Rossetti — i milanesi Toeschi, padre e figlio — Lucchesi — Salieri — Boccherini.

In Francia: Guénin — Riget — Davaux — e specialmente Méhul.

Una forma poi che contribuì anch'essa al grande successo della Sinfonia, pur non potendo esser confusa con essa, fu la *Sinfonia a programma* nella quale la musica pura veniva messa al servizio d'una traccia letteraria qualunque e perdeva le sue principali caratteristiche di bellezza.

Si devono notare in questo genere il Ditters, già nominato, che volle riassumere in quindici Sinfonie le *Metamorfosi* d'Ovidio, Lacepède e Roessler che ricorsero alle *Avventure di Telemaco*, Pichel che volle con nove Sinfonie fare un omaggio alle nove muse, Neubauer che s'occupò di descrivere battaglie.

Completata così la nostra corsa attraverso alla storia della Sinfonia possiamo ora affrontare il colosso che l'ha spinta a celesti altezze.

III.

BEETHOVEN UOMO

Non si tratta d'una biografia. Troppi autori se ne sono occupati e ormai, dopo che, più autorevole di tutti, lo Schindler è riuscito a portare tutta la luce possibile e a pubblicare tutti i documenti relativi alla travagliata esistenza del suo grande amico, uno schizzo biografico non solo sarebbe un fuor d'opera qui, in un libro che deve occuparsi delle nove Sinfonie, ma parrebbe anche lavoro spoglio di interesse per sè stesso.

Faccio quindi grazia al lettore dell'anno di nascita, della divisione della vita in tre periodi (giovinezza 1770—1800: virilità 1800—1813: declino 1813—1827) e della descrizione del temporale che si scatenò su Vienna il giorno della morte. Ma di alcuni lati caratteristici della sua figura morale ed intellettuale credo necessario occuparmi perchè me lo suggerisce quell'assioma che ebbe la riprova in tutti i rami delle arti e delle scienze: “ la natura individuale dell'artista o dello scienziato e l'ambiente in cui vivono influiscono enormemente sulle loro opere „. La creazione individuale porta sempre l'impronta personale dell'uomo che l'ha immaginata e in pari tempo si rilega infallibilmente coll'opera dei predecessori o dei contemporanei; rivela il pensiero ed i sentimenti dell'autore come riproduce quelli di coloro che lo circondano.

Uno scrittore dice che Beethoven è senza dubbio l'uomo più straordinario che si conosca. Non fosse stato nè poeta nè musicista, nè artista in nessun modo, pure lo studiare lo spirito del signor Beethoven, nato a Bonn e morto a Vienna

senza aver mai prodotto nulla, sarebbe sempre opera non solo interessante ma degna d'un filosofo. Fortunatamente però Dio che lo creò musicista — continua lo scrittore stesso — volle che le sue opere rivelassero colla massima lucidità la grandezza dell'anima sua e che le nove Sinfonie rimanessero sopra tutte le altre come indici, come pietre miliari, come riassunti fedeli del suo temperamento artistico.

Dunque o dall'opera all'uomo o dall'uomo all'opera è indispensabile procedere per avere una idea completa d'una produzione artistica. Si tratta di rapporti che fra loro creano un giro vizioso, da cui non è possibile liberarsi. Così che nello studiare ogni singola Sinfonia è necessario ricorrere a notizie biografiche.

Questi pochi appunti possono quindi anche esser reputati un necessario e preventivo completamento di quei tratti della vita di Beethoven che, per essere connessi alle opere qui esaminate, troveranno in questo studio più ampia narrazione. Ma anche, indipendentemente da ciò, non credo inutile parlare brevemente dell'*uomo* nei suoi rapporti intimi ed esteriori. Quando l'autore delle nove Sinfonie ci sarà diventato famigliare sarà còmpito più facile studiare la nascita, il significato, l'essenza di queste nove figlie d'Apollo.

***

Da Bonn a Vienna.

Sotto il rapporto dell'educazione propriamente detta la famiglia di Luigi van Beethoven non poteva offrire al giovanetto che doveva tanto illustrarla nessuna risorsa. Schiacciato dalla disciplina ruvida di suo padre, rattristato per le privazioni di cui vedeva soffrire la madre sua, che amava teneramente, nulla favoriva lo sviluppo di facoltà gentili, di sentimenti affettuosi, e forse a queste tristi condizioni dell'infanzia vanno attribuite le asprezze, le bizzarrie, le scontrosità eccezionali d'un carattere già per natura cocciuto e chiuso.

Fortunatamente Beethoven trovò in Bonn la famiglia del consigliere Breuning che contrappose a queste, ben altre e più

simpatiche influenze. L'istruzione musicale che rigorosamente e abbondantemente gli era stata fornita in casa sua gli aperse le porte di quella dei Breunig ove trovò, più che degli allievi, dei fratelli, più che una cliente una vera madre. Quanta pazienza, quanta sollecitudine gli dimostrò la vedova Breunig; quante cure per raddolcirgli il carattere e per vincere le sue ripugnanze — tra cui, più forte di tutte, quella ch'egli provò sempre a dar lezioni!

Un'altra fortuna fu la protezione del conte di Waldstein che procurò a Beethoven quindicenne il posto di organista-aggiunto del grande Elettore. Fu nell'esercizio delle funzioni d'organista che il talento musicale di Beethoven mandò i primi bagliori.

Cominciò a recar stupore la facilità straordinaria nell'improvvisare: meravigliò la sicurezza con cui le dita scorrevano sui tasti: parve insuperabile la facilità nella lettura.

Una *silhouette* di Beethoven, presa in quest'epoca, lo rappresenta già col profilo completo, la fronte già bella, gli occhi grandi, neri e scintillanti, la bocca semichiusa e la nuca ornata da una piccola coda, la sola ch'egli abbia mai portata.

*
* *

Vienna.

Quando il bisogno d'allungare il volo e la mancanza di vincoli speciali che lo trattenessero a Bonn, dopo la morte della madre, indirizzarono Beethoven a Vienna, questa città poteva considerarsi come un vero tempio dell'arte. La grande opera di Mozart e la voce non ancora estinta di Gluck la riempivano tutta intera: Haydn vi era ritornato per riprendere i suoi immortali lavori. Al di sotto di questi eccelsi artisti molti esecutori di grande abilità formavano un insieme di elevatezza del gusto musicale di cui tutta la popolazione risentiva e ricercava l'influenza.

Dilettanti che facevano parte della più alta nobiltà si erano riuniti in società musicali; la Corte ed il sovrano davano, pei primi, esempio, facendo eseguire regolarmente nella Burg

dei concerti a grand'orchestra in cui l'imperatore Francesco teneva il primo violino e l'imperatrice Teresa cantava delle arie e dei pezzi d'opera.

Introdotto dal barone di Zmeskall in questo ambiente elevatissimo, Beethoven vi trovò non solo il campo più adatto per lo svolgimento delle sue facoltà, ma anche le amicizie più salde ed utili, quali il barone van Swieten, il principe Lichnowski e il conte Razumowski. Conobbe davvicino i più celebrati artisti dell'epoca ed i principali " virtuosi „ gli aprirono i segreti dei loro istrumenti.

La fecondità naturale di Beethoven potè mostrarsi allora nella sua pienezza: perchè quanto egli componeva si avesse ad eseguire non v'era che scegliere fra l'una e l'altra delle società musicali, che gareggiavano fra loro con quello zelo, quell'amore e quell'intelligenza che solo possono risentire dei dilettanti appassionati o degli artisti degni di penetrare nelle intenzioni più intime d'un sì grande autore.

*
* *

La sordità.

Già si levava alta la fama di Beethoven quando la sua esistenza, ormai serena, venne funestata nel fior degli anni dalla maggiore delle sventure che possano colpire un musicista.

Le prime avvisaglie del male lo trovarono a Hetzendorf, villaggio che è situato tra Vienna e Schoenbrunn, nel 1796, secondo il manoscritto di Fischoff o nel 1798 secondo la lettera che Beethoven ha indirizzato (nel 1801) a Wegeler ove è detto: " da tre anni il mio udito è diventato via via più debole „. Le cause del male si ricercarono da taluni in una imprudenza che il maestro commise un giorno in cui, tornato a casa in grande traspirazione, si sarebbe esposto per varie ore ad una corrente d'aria, da altri nell'abitudine sua di assoggettarsi a doccie gelate quando, pel lungo lavorìo della mente, il sangue gli affluiva alla testa, da altri ancora in una malattia intestinale.

È facile immaginare quale effetto l'infermità fisica cagionasse all'animo del maestro. Ecco quanto egli stesso dice nella sua lettera al Wegeler:

« . . . . . vi lascio pensare s' io meni una vita triste e sciagurata. Da oltre due anni vò schivando ogni sorta di riunioni e di società, poichè m'è impossibile confessare che sono sordo. Se io esercitassi tutt'altra professione che non quella del musicista, non esiterei punto a confessare la mia infermità; ma col mio mestiere! E poi, che direbbero i numerosi miei nemici se venissero a conoscere la sventura che mi ha colpito?

« Per darvi un' idea della mia strana sordità basti dirvi che al teatro sono costretto di collocarmi affatto vicino all'orchestra se voglio udire gli artisti; i suoni elevati della voce o degli strumenti mi sfuggono dato che m'allontani, sia pure di poco. Molti hanno tuttavia parlato con me, e non si sono accorti di niente; attribuiscono la cosa alle mie distrazioni. Di quei che parlano piano odo la voce senza capire le loro parole; quelli che gridano mi cagionano una sofferenza insopportabile.

« Ciò che dovrà accadere di tutto questo, solo il buon Dio lo sa!

« Mille volte, pensando alla mia infelicità, ho maledetto la vita. Plutarco mi ha consolato e m' ha inspirata la rassegnazione. Sono fermamente risoluto di contrapporre alle avversità della sorte un'anima forte; però vi sono, decisamente, dei momenti ne' quali io sono la creatura più disgraziata del mondo. Vi supplico di non tradire queste mie confidenze e di non farne motto con alcuno. . . . . ».

La scienza — come si sa — fu tentata invano le mille volte per guarire l'infermità di Beethoven; ma i vari medici consultati, non solo non poterono nulla, ma ben di rado, anche suggerendo una cura, lasciavano sperare nell'efficacia del rimedio.

E la sordità crebbe continuamente. Prima del 1820 a qualche cosa servirono ancora quegli strumenti acustici di cui rimane la malinconica collezione nella Biblioteca di Berlino, ma poi anche questi divennero inutili; la possibilità di comunicare col maestro non rimase che allo scritto.

La prova più dolorosa, quella per cui Beethoven dovette per sempre deporre la sua bacchetta di direttore d'orchestra,

fu nel novembre 1822 ad una ripresa del *Fidelio,* della quale era stata offerta a Beethoven la direzione. Schindler, testimonio del triste episodio, così racconta:

« Dietro sua richiesta lo accompagnai all' ultima prova. L'*ouverture* andò egregiamente, poichè la falange disciplinata dei musicisti comportavasi come un sol uomo, malgrado le visibili incertezze del direttore. Ma quando si fu al duetto fra Marcellina e Jaquino, era apertamente manifesto che Beethoven non udiva affatto quel che seguiva sulla scena. Egli ritardava considerevolmente il movimento, e, mentre l'orchestra seguiva la battuta sua i cantanti andavano innanzi per conto loro. Arrivati al punto in cui si ode picchiare all'uscio della prigione, ne seguì una confusione generale. Il direttore d'orchestra ordinario, Umlauf, propose un momento di pausa, senza darne la ragione; e dopo alcune parole scambiate coi cantanti, si riprese *da capo.* Ma non appena incominciò il duetto, la mancanza d' insieme si fece nuovamente sentire; ai colpi dati alla porta accadde il medesimo disordine. Bisognò fare una seconda pausa. L'impossibilità di continuare sotto la direzione del compositore era evidente; ma come, in quale maniera farglielo comprendere? Nè l'amministratore Duport, nè il maestro di cappella Umlauf avevano l'animo di dirgli: « Ritirati, povero infelice, tu non puoi dirigere ». In quanto a Beethoven, inquieto, agitato, si volgeva ora a diritta, ora a manca, studiandosi di leggere nella espressione delle differenti fisonomie e capire d'onde proveniva l'ostacolo; ma dovunque silenzio. Allora egli tutt' a un tratto mi chiamò in modo imperioso. Quando gli fui vicino mi porse il suo taccuino, e mi fè cenno di scrivere. Io tracciai queste parole: « Vi supplico di non proseguire, vi spiegherò a casa il perchè ». D'un balzo saltò nella platea, gridandomi: Usciamo presto!..... Poi, tutto d'un fiato, corse fino a casa sua (posta allora alla Pfargasse, nel sobborgo di Leimgrube), ove entrato, si lasciò cadere inerte sopra un divano, coprendosi il viso con ambo le mani e restando così fino all'ora di pranzo. A tavola non fu possibile cavargli una parola, serbando egli l'espressione del più completo abbattimento e del più profondo dolore.

« Quando dopo il pranzo volli lasciarlo in tutta la sua libertà, egli mi trattenne, esternandomi il desiderio che non lo lasciassi fino all'ora del teatro. Al momento di separarci mi pregò d' accompagnarlo dal suo medico, che godeva di una grande riputazione per le malattie dell'udito.

« In tutto il corso de' miei lunghi rapporti con Beethoven non trovo un giorno che possa paragonarsi a questo fatale di novembre. Quali si fossero state in allora le contrarietà, le sofferenze morali o fisiche che lo avevano afflitto, esse non lo prostravano che momentaneamente; di lì a poco egli rialzava la testa, e, ritrovando tutta la sua energia e la sua consueta fermezza, trionfava dell'averso fato e rientrava nel pieno possesso del suo genio. Questa volta, invece, era stato colpito sul vivo e fino al giorno della sua morte egli visse sotto l'impressione di questa terribile scena ».

***

L'isolamento. Le abitudini domestiche.

Fu in una casa di contadini posta su un poggio nella ridente vallata d'Heiligenstadt — donde s'abbraccia tutta la valle del Danubio — che Beethoven cercò fin dal 1802 quella solitudine e quella tranquillità che furono poi compagne costanti dei rimanenti suoi anni di vita, anche nelle stagioni ch'egli abitualmente passava a Vienna. Solitudine e tranquillità ch'egli predilesse sempre più, col crescere della sua infermità, e a cui non rinunciò mai neppure nei momenti dei suoi più grandi trionfi. La sua porta s'aperse ben poche volte ai visitatori che vi s'affollavano nella speranza di conoscerlo.

Aveva costumi semplici, ma la sua vita privata fu così piena di bizzarrie che a volerle raccontare si riempirebbe un volume. Nulla di più curioso — per esempio — della descrizione del suo appartamento, o meglio d'uno degli innumerevoli appartamenti ch'egli occupò durante le sue incessanti peregrinazioni attraverso Vienna: poichè cambiava alloggio colla frequenza con cui si muta di camicia e gli occorse di doverne pagare quattro contemporaneamente. La confusione era la vera padrona di casa. Il suolo ricoperto di lettere: sul davanzale di una finestra i resti d'un pasto facevano da fermacarte a delle bozze di stampa: in un angolo una fila di bottiglie, parte vuote e parte piene: in mezzo un gran távolo (di quelli su cui si scrive stando in piedi) con un abbozzo di Quartetto: sul piano un foglio volante che racchiudeva le prime

battute d'una Sinfonia: in un angolo un letto ridotto a canile: dappertutto e su tutto la polvere.

Eppure Beethoven aveva la pretesa d'esser un uomo ordinatissimo: quando non trovava quel che cervava attribuiva la colpa al disordine altrui. Una volta dovette cercare per quindici giorni l'intera partitura della *Messa in re* che giaceva sotto un armadio, in cucina. Le persone di servizio erano le sue vittime costanti; e ogni settimana contava una vittima nuova.

Vestiva ordinariamente alla francese: abito con grandi bottoni di metallo, panciotto bianco, alto cravattone al collo, largo cappello di feltro in capo. Di grande vivacità, ma senza nessuna eleganza nei movimenti, era diventato popolarissimo per le vie di Vienna che lo si vedeva percorrere e attraversare colle tasche ricolme di libri, camminando frettolosamente e cogli occhi che guardavano nel vuoto. Ma anche quando risiedeva in città non usciva di casa quasi per altro che per recarsi nei dintorni e sdraiarsi a fantasticare sotto qualche albero. Là si spogliava per prendere il fresco e talvolta, assorto nelle sue idee, dimenticava di rivestirsi per rientrare in città. È noto che una volta la sua aria spiritata, la sua figura rozza, ed il disordine delle sue vesti suggerirono ad una donna di Neustadt, cui egli aveva domandato la via, di farlo arrestare come pazzo.

Due aneddoti. Beethoven aveva l'abitudine di farsi la barba da sè — alla finestra e in manica di camicia, così che i passanti ne ridevano — e una mattina stava eseguendo questa operazione quando entrò Ries: dimenticando d'aver il viso pieno di sapone si gettò al collo dell'amico baciandolo con effusione e insudiciandolo disastrosamente. Una sera, entrato in un ristorante per desinare, si fece portare subito della carta su cui prese ad abbozzare delle idee che gli erano venute alla mente. Non si staccò da questo lavoro che a tarda notte quando l'avvertirono che il ristorante si chiudeva; del pranzo s'era dimenticato.

Questa specie di assenza d'ogni criterio pratico della vita fu dannosa specialmente per le sue finanze che gli diedero

sempre grandi noie, mentre colle pensioni assegnategli, col prodotto delle sue opere, dei concerti, e delle abborrite lezioni avrebbe potuto menar vita meno tormentosa e meno tormentata dai creditori.

Una stranezza: tutta la precisione e la regolarità di Beethoven pareva si concentrasse nel fare il caffè. Egli diceva che occorrevano 60 chicchi per farne una buona tazza e pazientemente li contava volta per volta. S'occupava anche talvolta di esaminare con diligenza le uova, suo cibo favorito, ma non appena aveva un dubbio sulla freschezza d'una di esse, il suo carattere riprendeva l'imperio e l'uovo, diventato subito un proiettile, si indirizzava verso la cuoca. Amava poi anche fra i cibi i maccheroni ed il pesce, fra le bibite specialmente l'acqua. Qualcuno ha voluto parlare anche della " ubbriachezza di Beethoven „ mentre la sua sobrietà in casa era estrema: al caffè andava qualche volta la sera per bere una tazza di birra, fumar la pipa e leggere la *Gazzetta d'Ausbourg*. D'inverno però rimaneva quasi sempre in casa a leggere.

Ma più abitualmente Beethoven dimorava all'aperto: diceva che voleva avere per casa un bosco e, avido d'aria e di luce, correva per valli e monti, null'altro cercando che il godimento offertogli dai grandi spettacoli della natura. Incurante dei capricci della stagione, appena in piedi egli si toglieva dalla soffocante atmosfera degli appartamenti: al suo petto occorreva la gioia dell'aria libera, ai suoi occhi l'immensità dei vasti orizzonti. Ed era in queste condizioni che la sua mente e la sua fantasia lavoravano di più. Ritornava dalle passeggiate a casa, come l'ape, carico di miele, e subito si metteva a lavorare.

Una compiacenza era per lui quella di improvvisare la sera — colla luce morente — sul suo pianoforte a coda, oppure sul violino o sulla viola ch'egli suonò poi sempre malgrado la sordità. Un'altra era l'uso dell'acqua in frequenti e quasi orientali abluzioni.

*
* *

L'umore ed il carattere.

" L'égalité d'humeur ne compta jamais parmi les vertus du grand artiste: ses accès de colère servaient de pendant à ses accès de rire „. Così dice l'Oulibicheff e soggiunge che gli uni accessi e gli altri erano ingiustificati.

L'Oulibicheff, che, scrivendo la vita di Beethoven si è compiaciuto di infiorarla di non poche malignità, questa volta ha ragione. Si può ammirare il sole anche discorrendo delle sue macchie e si deve riconoscere che la incostanza e l'impetuosità del carattere erano una piccola macchia di Beethoven; macchia che l'originalità sola non bastava a rendere simpatica. L'animo di Beethoven nelle sue apparenze esterne si rivelava ora grandissimo ora grossolano. Forse quest'ultimo lato del suo carattere era dovuto all'origine bassa e alla lunga dimora in una piccola città di provincia: certo è che in mezzo alla ricercatezza della società di Vienna egli si trovava come un leone preso nel laccio dal cacciatore.

Le volgarità d'ogni modo non sono mai perdonabili e anche il Beethoven, quando grida, a un giovine signore mal vestito che disturbava l'esecuzione d'una sua opera in un salotto di Vienna " io non suono per i porci della vostra specie „ o quando, invitato ad un pranzo da una signora si caccia violentemente il cappello in testa allorchè si accorge che non gli è destinato un posto alla tavola d'onore, anche lui — dico — che pure è figura degna della storia di Plutarco, recherebbe disgusto, se non si pensasse ad una giustificazione che basta ricordare perchè ognuno compatisca e compianga: la sordità.

Questa era la causa principale dei suoi accessi di collera, ed era essa che rendeva i suoi accessi di riso più strani che spontanei. Quando il male diminuiva, le angolosità scomparivano e tornava un Beethoven *bon enfant*, tutto delicatezze e sensibilità. Celiava allora volentieri e sopportava anche l'opinione degli altri, cosa che non si verificava mai in via ordinaria.

Del resto, che la volgarità fosse superficiale e quasi involontaria, e che invece il fondo suo fosse elevatissimo non occorre dimostrare. Il così detto " testamento di Heiligenstadt „ ossia una specie di lettera ch'egli scrisse allora ai fratelli, con intenzione che non l'avessero a leggere se non dopo la sua morte, è la prova più convincente.

Eccolo quasi interamente, come lo riferisce Thayer:

« O voi, che mi credete invidioso, intrattabile o misantropo, e che come tale mi rappresentate, come siete ingiusti! Voi non conoscete la causa segreta per cui io appaio tale. Sin dall'infanzia ero inclinato al sentimento della benevolenza; provava anch'io il bisogno di fare buone azioni; ma pensate che da sei anni io soffro un male terribile, aggravato dalla ignoranza dei medici; che, deluso d'anno in anno dalla speranza d'un miglioramento, sono venuto nella prospettiva d'essere incessantemente sotto l'influenza d'un male, la cui guarigione sarà lunghissima e forse impossibile. Pensate che nato con un carattere ardente, impressionabile e suscettibile a tutti i piaceri che offre la società e gli uomini, io fui costretto a separarmene sì presto, ad allontanarmi, e passare la mia vita nella solitudine. Se qualche volta cercai dimenticare la mia infermità, oh! com'io n'era severamente punito dalla triste e dolorosa prova della difficoltà d'udire. Tuttavia m'era impossibile di dire alla gente: *Parlate più forte; gridate, perchè io sono sordo.* Come risolvermi a confessare la debolezza d'un senso che avrebbe dovuto in me essere più perfetto che in qualunque altro! d'un senso che in realtà io possedeva allo stato di perfezione, e d'una perfezione tale che pochi dell'arte mia potevano vantare l'eguale! — No, io non lo poteva!

« Perdonatemi, dunque, se vedete trarmi in disparte, laddove avrei provata tanta soddisfazione a confondermi tra voi; è una duplice pena per me essere costretto a confinarmi nella solitudine e vedere la mia condotta interpretata in cattivo senso. Per me, infelice, non v'ha più distrazione di sorta nella società degli uomini, non m'è dato di prender parte alle loro elevate conversazioni, alle loro gioie; solo, sempre solo! A meno che un'imperiosa necessità m'obblighi ad uscire dal mio isolamento, io trascorro la mia vita nella solitudine come un bandito, e se il caso mi conduce in mezzo a voi, tosto mi sento invaso da una penosa inquietudine, pensando che mi espongo a svelare il segreto della mia sordità.

« Ho passato sei mesi in campagna dietro i consigli del mio valente dottore, il quale m'ha raccomandato di avere molto riguardo al mio udito. La sua prescrizione s' accorda perfettamente colle disposizioni attuali della mia mente.

« Tuttavia quando il mio piacere naturale per la società m'ha a volte trascinato a violare le mie risoluzioni, come tosto avevo occasione di rammaricarmene! Quale tristezza e quale scoraggiamento quando, a cagion d'esempio, io non poteva percepire i suoni d'una zampogna campestre o il canto d'un mandriano, che altri udivano distintamente da lungi! Tali prove mi gettavano in così profonda disperazione, che per poco non attentavo a' miei giorni.

« L'amore solo per l'arte mia ha potuto trattenermi su questo fatale pendìo. Sarebbe stato un delitto, parevami, lasciare il mondo prima d'aver dato all'arte ciò che mi sentiva in grado di produrre; ed è così che mi raggrappava a questa miserabile esistenza, tanto miserabile in verità, che a causa della mia impressionabilità io passo da un istante all'altro dallo stato il più tranquillo alla situazione la più angosciosa.

« La pazienza, ecco l'unica cosa che mi resta. Di pazienza ne ho e ne avrò, lo spero, fino al giorno in cui piacerà alla Parca inesorabile di troncare il filo de' miei giorni. Il mio stato migliorerà forse; o forse non migliorerà affatto; non importa, sono rassegnato! Ma a 28 anni ragionarla con questa indifferenza filosofica non è cosa facile per un artista, meno facile ancora che per qualsiasi altra persona.

« O mio Dio! il tuo sguardo dall'alto penetra nel profondo dell'anima mia: tu conosci il mio cuore e tu sai, non è vero? che egli non sospira che l'amore degli uomini e il desiderio del bene!

« E voi tutti, che un giorno leggerete queste righe, vi accorgerete che mi accusaste ingiustamente; e se questi fogli cadranno allora fra le mani d'un infelice come me, egli si consolerà forse vedendo i miei sforzi per elevarmi, malgrado gli ostacoli e malgrado le crudeltà della natura, fino al grado degli ingegni e degli artisti più eletti.

« Voi, miei fratelli Carlo e . . . . ., se al momento in cui avrò cessato di vivere, il professore Schmidt vive ancora, pregatelo a mio nome di scrivere un ragguaglio sulla mia infermità. Pubblicate la sua nota insieme a questo foglio che sto tracciando, affinchè il mondo, leggendo questi due scritti, si riconcilii, per quanto sarà possibile, coll' innocente che riposerà nella tomba.

« Da parte mia dichiaro qui che vi nomino eredi della mia piccola fortuna, se questo nome può darsi a ciò che posseggo.

« Dividete lealmente questa modesta sostanza, procurate di vivere di buon accordo e d'aiutarvi vicendevolmente.

« Per me, tutte le pene che m'avete cagionato ve le ho perdonate da lungo tempo, voi ben lo sapete; ma io non dimenticherò mai in cambio, l'affezione che Carlo mi ha dimostrato in questi ultimi tempi. Tutto quel che vi auguro è che la vostra vita sia più felice della mia. Imparate ai vostri figli a coltivare la virtù; è dessa, non il denaro, che può render felici; ed io parlo per esperienza: è la virtù che m'ha confortato nella mia sciagura, e ha alleviate le mie sofferenze; è l'amore della virtù, insieme all'amore dell'arte mia, che mi ha salvato dalla tentazione di por fine ai miei giorni.

« Siate felici, amatevi e comunicate l'espressione della mia riconoscenza a tutti i miei amici, ed in particolar modo al principe Lichnowscki e al professore Schmidt.....

« Ed ora si compia il mio destino. Io sono preparato; corro incontro alla morte senza dispiacere; ma non vorrei ch'essa venisse prima d'avermi concesso di spiegare tutte le mie facoltà artistiche. Tuttavia, a qualunque ora essa venga, io l'accoglierò con gioia, poichè verrà a liberarmi da una sofferenza che non ha fine. Sì, vieni quando vuoi, o morte, io t'attendo senza timore..... ».

***

Idee politiche e religiose.

Quantunque senza troppa chiarezza, Beethoven aveva anche lui il suo ideale di governo ... un ideale irrealizzabile. Nientemeno che la repubblica di Platone in tutte le cinque parti del mondo. Questa fu sempre per lui — dice Schindler — un'idea fissa. Beethoven era persuaso che Bonaparte, il primo Console, non avesse altro scopo che quello di stabilire la repubblica di Platone in Francia, e ricorreresse alle armi solo come mezzo di propaganda che avrebbe poi condotto alla felicità del genere umano.

La simpatia per l'ordinamento di Platone può sembrar puerile, ma ciò non pertanto il sentimento repubblicano era in Beethoven deciso e forte. Lo spettacolo della Rivoluzione Francese, gli esempi lasciati dagli eroi della giovane repubblica Americana: Washington, Knox, Greene, questi Cincin-

nati moderni, tornati al lavoro, dopo aver combattuto per la libertà, lo seducevano e lo riconducevano ad una delle sue letture più favorite: Plutarco. Le azioni sublimi degli eroi lo esaltavano e lo entusiasmavano: l'austera figura di Bruto, riprodotta in una statuetta di bronzo, non lo abbandonava mai.

Scendendo dal campo delle idealità Beethoven era anche buon cittadino e buon patriota. Non fuggì da Vienna all'epoca dell'assedio e le sofferenze furono allora per lui duplici, perchè il rumore delle bombe che piovevano in città gli producevano indicibili tormenti all'udito.

Quasi puritano nei costumi, rigorosissimo nella morale, non coltivò con regolarità le pratiche religiose. Ma fu fedele sempre, nella sua vita, ad una specie di deismo filosofico. Aveva copiato di sua mano e fatto inquadrare, perchè le si potessero appendere davanti al suo tavolo di lavoro, tre iscrizioni raccolte da Champollion Figeac nel tempio egiziano della Dea Neith:

" *Io sono ciò che è — Sono tutto ciò che è, che fu, che sarà; nessun mortale ha sollevato il velo che mi ricopre — L'essere è unico per sè stesso ed a lui devono le cose tutto ciò che sono* ".

Il vero ed il bello erano, in sostanza, il suo culto: meditatore profondo, assalito da troppi dubbî nelle questioni religiose, amante della natura, non credeva che in un Dio molto elevato che venerava come prima causa di tutto. Il suo breviario era il libro, allora celebre, di Cristiano Sturm " *Considerazioni sulle opere di Dio nella natura* ".

* * *

Gusto letterario e musicale.

L'educazione di Beethoven per ciò che riguarda le belle lettere era stata trascuratissima: l'istinto naturale la supplì quando il contatto della società di Vienna rivelò al giovane musicista le lacune della sua coltura.

Il primo entusiasmo fu per Goethe di cui scrisse in una lettera che gli pareva " grande, maestoso, sempre in *re mag-*

giore „, e che la sua poesia gli elevava l'anima. Ma le preferenze maggiori e più durevoli furono per Omero, Plutarco e Shakespeare.

Del grande rapsodo greco egli rileggeva senza mai stancarsi le due epopee, ma predilegeva i sereni splendori dell'Iliade alle bellezze più vistose della Odissea. Alle opere di Plutarco s'era affezionato più per il loro contenuto politico che per quello letterario, più per imparare a vivere da forte che per arricchire la sua mente di cognizioni. In Shakespeare aveva trovato troppi punti di contatto con sè stesso per potersene mai più staccare: e l'edizione che egli ne possedeva fu trovata gualcita e logora pel continuo uso.

Quello che la lettura non gli seppe insegnare fu la correttezza dello stile e la purezza dell'ortografia. Scriveva male in tedesco e peggio ancora in francese, quantunque ricorresse spesso all'uso di questa lingua.

Non ostante questa lieve mancanza la mente di Beethoven va annoverata fra le più colte. L'amore speciale per i suoi tre autori favoriti non gli impedì di conoscere anche le opere di tutti gli altri principali, cominciando da Schiller e da Matthison che conobbe anche personalmente. Studî filosofici e storici — dice Fétis nel suo dizionario biografico — occuparono l'ingegno di Beethoven nei suoi ultimi anni.

Fra gli autori di musica preferiti vanno messi in prima linea Bach ed Haendel ai quali tributava la maggiore sua stima ed ammirazione.

Nohl riferisce che quando l'editore Hofmeister si propose di pubblicare le opere di Sebastiano Bach, Beethoven così gli scriveva: “ La vostra intenzione di pubblicare le opere di Bach riempie di allegrezza il mio cuore che batte tutto per l'arte elevata di questo padre dell'armonia „.

E di Haendel che egli — secondo le parole raccolte da Seyfried — chiamava il maestro dei maestri, che insegna a produrre i più meravigliosi effetti con pochi mezzi, scriveva al medesimo editore: “ Mi dicono che volete incidere e pubblicare il monumento di Haendel posto nella chiesa di S. Pietro a Londra; ciò m'arreca gioia infinita „.

Fu sempre sincero ammiratore di Mozart e in modo speciale del suo *Flauto magico,* che riteneva la migliore opera di Mozart non solo per la perfezione delle parti ma " perchè l'autore si era rivelato in tutto il suo carattere di maestro tedesco „. Amava invece poco, per contrapposto, i maestri italiani e francesi. Allora la divisione della musica per nazioni era più profonda d'oggi e l'eclettismo era impossibile. Tuttavia — fors'anco *malgré lui* — dimostrò grande stima per Palestrina, per Vittoria, per Clementi, delle cui opere aveva la collezione completa e per Cherubini al quale indirizzò una lettera — che il Mastrigli riporta — molto lusinghiera. Di Rossini non voleva saperne e per due volte rifiutò di riceverlo, mentre aveva accettato la visita di Liszt.

Verso Haydn fu ingiusto. Dubitando che il vecchio maestro, del quale fu per qualche tempo scolaro, gli avesse insegnato — per gelosia di mestiere — degli errori, non parlò mai più di lui e delle sue opere se non con asprezza.

Fra i metodisti predilesse oltre Clementi, Diabelli ed i due Czerny.

***

Amori ed amicizie.

Sono inconciliabili le dichiarazioni contraddicenti dei biografi — e sopratutto dei famigliari — intorno agli amori di Beethoven?

Seyfried ci dice che Beethoven non ebbe mai un legame amoroso. Wegeler ci dice che Beethoven non fu mai senza qualche amore; ch'egli ne ebbe a Vienna di tal fatta da farsi invidiare da qualunque don Giovanni, aggiungendo che tutte le donne ch'egli amò appartenevano alla più alta classe della società. Ries ci dice che Beethoven amava sempre qualcuno, o meglio, qualcuna; che guardava con piacere le belle ragazze che passavano per la strada, ma che, per confessione dello stesso interessato, la sua passione più lunga durò sette mesi.

Per l'Oulibicheff non si hanno qui che contraddizioni apparenti. Si può aver amato molte volte, si può non esser mai

stato senza amori (*ohne eine Liebe*, come dice Wegeler) e si può benissimo con tutto questo non aver mai avuto una relazione amorosa (*eine Liebschaft*, secondo la frase di Seyfried). E infatti Schindler, che va ritenuto pel meglio informato, par che non dia torto deciso a nessuna delle tre opinioni surriferite. Egli dice infatti che Beethoven “ malgrado le tentazioni numerose alle quali fu esposto, seppe, come fosse un semidio, conservare la virtù intatta... attraversando la vita con un pudore virginale, senza aver mai avuto a rimproverarsi d'una debolezza „.

Queste frasi non sono nè esaurienti, nè chiare, nè ciecamente credibili. Tuttavia pare concludano a far ritenere che amori vi furono, ma puri ed onesti. Abbiamo visto quale concetto avesse Beethoven della repubblica di Platone e possiamo credere che anche ai precetti amorosi del grande filosofo si votasse l'animo retto del grande musicista. Egli era infatti riservatissimo nelle parole e negli atti ed aveva sulla santità del matrimonio idee elevatissime. Notevole questo fatto che le donne perdevano per lui attrattiva quando col matrimonio entravano in possesso del marito.

Certo è ch'egli amò con molta intensità di passione. Varie furono le fanciulle ch'ei volle e non potè sposare; varie le dame cui indirizzò la sua adorazione, Giulietta Guicciardi, Teresa Malfatti e Bettina Brentano sono i nomi più noti; ma anche all'infuori degli episodî che si legano a questi tre nomi, deve credersi che il cuore di Beethoven conobbe per altre vie le tenerezze e le ansie dell'amore.

Non altrettanto può dirsi siasi aperto il suo cuore al sentimento dell' amicizia. Il carattere naturalmente bizzarro e chiuso divenne sospettoso e brusco per la sordità, e il contraccambio delle amicizie affettuose, che pure lo circondarono sempre, non raggiunse mai in Beethoven un grado superiore di espansione e di stabilità.

Le amicizie più sentite da Beethoven furon quelle dei primi anni della sua residenza a Vienna e che si incarnarono in Schuppanzigh, Ries e Wegeler — che poi lasciarono Vienna per la Russia e l'Inghilterra — nel conte di Brunswich — che

si rinchiuse un giorno, per sempre, nelle sue terre d'Ungheria — nel barone Gleichenstein — che s' allontanò dopo aver preso moglie — nei principi Lichnowski e Lobkowitz — che morirono presto. Negli ultimi tempi non erano rimasti di veramente intimi che Zmeskall — più un *factotum* che un amico — la signora Streichter — che si prendeva cura della casa — la signora Ertmann — che suonava il piano divinamente — e, tenace, buono e paziente, fino al giorno della morte, Antonio Schindler.

Taluno comprende nell'elenco degli amici di Beethoven anche Goethe. È una inesattezza. Oltre l'ammirazione sconfinata pel grande poeta, Beethoven non ebbe con lui che una dimestichezza passeggera nel 1812 ai bagni di Toeplitz. E a quanto pare nacque allora in Beethoven un certo disgusto per l'autore del *Faust,* che aveva dimostrato sentimenti servili e cortigiani.

I numerosi fratelli di Beethoven ebbero poca parte nella vita di lui ed anzi ai rapporti cordiali con qualcuno di essi, Beethoven ebbe il dolore di dover contrapporre dissensi e disgusti con altri.

***

Il nipote Carlo.

Alla morte di suo fratello Gaspare (1815) Beethoven non solo assunse la tutela del giovane Carlo ma volle adottare il nipote come figlio proprio.

Avere una famiglia era stato l'ideale continuamente sognato da Beethoven, ma quest'adozione invece di realizzare il sogno divenne il fardello più pesante della sua esistenza.

Dopo cinque anni di lotte giudiziarie contro la malevola cognata, che voleva contestargli il diritto di tutela, Beethoven potè finalmente scrivere a Wegeler con scoppio di gioia: “ sono padre „. Fece i più dolci progetti per l'avvenire del figlio, che doveva diventare o un artista o un sapiente, e mise nelle cure che richiedevano la sua educazione, più ancora che della premura e della previdenza, della foga e della manìa.

Parve a Beethoven che tutto sè stesso dovesse dare al nipote e non vi fu noia, privazione, fatica o spesa a cui sia sfuggito.

Ma nessun seme poteva fruttare nella mente e nel cuore dello sciagurato Carlo. Cattivo, infingardo, incostante, leggero, cocciuto e menzognero, fu incorreggibile. Abbandonava le lezioni pel giuoco e quando il padre lo lasciava a Vienna solo, perchè continuasse gli studi, conduceva la vita più scioperata, non curandosi neppure di rispondere alle lettere piene di affetto che Beethoven, dalla campagna, gli indirizzava.

Questa cruda realtà non convinse mai Beethoven; la speranza di un ravvedimento non lo abbandonò che ben tardi. Anche dopo il tentato suicidio di Carlo, egli gli schiuse le braccia e spendette ogni sua cura perchè l'autorità non esercitasse il diritto di prigione che allora le dava il codice contro i suicidi.

La figura di questo Carlo Beethoven passò alla storia come esempio del più schifoso cinismo umano, quando si conobbe il suo contegno all'epoca della malattia che colse Beethoven sulla fine del 1826 -- e che fu poi fatale. Beethoven sentendosi male aveva incaricato il nipote di correre per un medico. Carlo si recò invece al caffè e, assorbito dal giuoco del bigliardo, non si curò della commissione che molto tempo dopo e se ne sgravò incaricandone un cameriere. Questi essendosene dimenticato alla sua volta, Beethoven rimase col mortale malore indosso e senza medico per tre giorni!

Carlo non rivide più il capezzale dell'illustre morente e questi scriveva tuttavia l'ultima lettera al suo avvocato per partecipargli la sua volontà di lasciar erede il nipote.

***

Conclusione.

Cedo la parola a due dei tanti biografi, scegliendo l'uno fra i più entusiastici ammiratori della figura di Beethoven e l'altro fra i meno giusti ed imparziali.

Ecco le parole del primo, il barone Ernouf:

" Non si può esaminare senza una dolorosa commozione questa grande figura di Prometeo della musica. La sua vita fu quasi, da un capo all'altro, un trionfo e insieme un supplizio, e la cecità di Omero e di Milton sembra invidiabile in confronto della sordità di Beethoven. Ma questa vita ci presenta al tempo stesso il fenomeno psicologico più impressionante che si troverà mai nella storia delle arti. Si rimane confusi d'ammirazione davanti a questa pazienza eroica del genio che attinge nuove forze in una simile lotta, si batte vittoriosamente per più d'un quarto di secolo contro l'infermità più crudele e trova l'espansione suprema della facoltà creatrice nell'isolamento cui è condannato ".

Ed ecco il " profilo " dell'Oulibicheff:

" Guardate questo musicista, fissato durante tutta sua vita sopra un punto del suolo dove par abbia preso radice e vegeti tristamente così come una pianta ammalata: senza famiglia e quasi senza contorno domestico, separato dal mondo per la più antisociale delle infermità, una sordità completa: scapolo senza relazioni amorose: ipocondriaco, di cui l'anima, imprigionata piuttosto che posta in un corpo schiacciato dalle sofferenze, pareva corresse con tutta la forza d'un genio sublime verso l'esistenza futura che la musica gli rivelava: uomo quant'altri mai melanconico che nascondeva sotto una scorza di ghiaccio il cuore più caldo e le qualità più generose: stoico per sistema e burbero benefico per carattere ".

Fra questi due giudizi ne stanno mille altri e tutti formano un plebiscito. Per tutti la figura di Lodovico van Beethoven è di una grandezza sterminata; è grande quanto l'opera sua.

IV.

BEETHOVEN SINFONISTA

A. — Il progresso della forma sinfonica.

L'humanité cherche les orages, elle sent qu'elle se dessécherait sous les rayons brûlants du soleil de Mozart, elle a besoin de s'épancher, elle souffre de l'inaction, elle se dramatise..... La Révolution française éclate et Beethoven apparaît.

Sono parole di Rubinstein e racchiudono, in una forma immaginosa, l'intuizione della verità.

Con Mozart la musica istrumentale era diventata piacente e calda come i raggi del sole, ma in pari tempo s'era fatta dotta così che non poteva consentire ormai progressi di forma troppo notevoli: le combinazioni della melodia, del ritmo, dell'armonia, del contrappunto, dei diversi timbri dell'orchestra, avevano raggiunto in poco tempo un alto grado di bellezza. Perchè l'arte dovesse progredire non bastava dunque che il perfezionamento continuasse sulle stesse tracce, nè che, sugli stessi esempi, si continuasse a scriver musica col solo intento di divertir la gente: occorreva che l'ispirazione fosse più larga, e che lo stile divenisse più complesso.

Esagera forse chi dice che prima della rivoluzione francese i musicisti piuttosto che degli artisti erano degli artefici: divertivano la grande società senza essere ammessi a farne parte e, assoldati da un signore, venivano considerati poco

più di quei domestici con cui Mozart pranzava in casa dell'arcivescovo Coloredo. D'altro non si occupavano che della loro arte, e a Bach, a Haendel, a Haydn, a Mozart, che pure della musica toccarono le più alte cime, una coltura dello spirito, mancava affatto.

Se ciò non è esattamente vero certo è però che anche in questo campo gli effetti della rivoluzione francese furono enormi, e che prima di essa nessun musicista si sarebbe trovato in grado di far compiere alla musica drammatica il passo gigantesco che le ha fatto percorrere la teoria di Gluck (Cherubini e Spontini) nè di far giungere la musica istrumentale al limite massimo dell'espressione cui è giunto Beethoven.

Beethoven, affacciandosi a questo secolo agitato, sentì come per istinto il bisogno di sapere e di coltura; la sua mente cercò avidamente le letture di Omero, di Platone e di Shakespeare, il suo spirito fu avido di istruzione e di educazione. Questa fu la sua grande superiorità in confronto di Mozart, che forse in un rapporto strettamente musicale è più geniale di lui.

Affrontando il genere istrumentale, e specialmente la Sinfonia, la mente altissima di Beethoven ricorse dapprima all'imitazione dei modelli di Mozart: è legge costante che gli intelletti più originali e meglio disposti per la creazione comincino sempre dall'ammirare quello che hanno fatto gli altri; Giotto imitò per lungo tempo Cimabue. Ma dopo questo periodo, dopo questa specie di esperienza, il genio si emancipa e si spinge verso quella idealità che ha intravvisto, verso quel meglio che ha sognato nello studiare il buono dei suoi precursori. Ed il genio di Beethoven, dopo le prime due Sinfonie volò libero su un cammino che nella storia della musica è — per mio conto — il più luminoso, il più grande.

Il patrimonio avuto in eredità da Haydn e da Mozart non poteva bastare ad uno spirito che abbracciava tante cognizioni estranee alla musica, ad una mente profonda in molti rami dello scibile. La Sinfonia che nulla contenesse all'infuori di una ben architettata disposizione di note non poteva accontentare Beethoven: egli pensò che il senso soggettivo o

musicale dovesse arricchirsi e completarsi, spingendosi quasi fino al punto di esprimere sensazioni particolari e caratteristiche, impressioni dolorose o gioconde; dovesse rivolgersi all'anima, al cuore, alla fantasia, commovendo ed affascinando. Volle insomma che la Sinfonia non fosse un arabesco decorativo o dun balocco attraente, ma una pagina di vita.

Non scese nè si avvicinò però mai alla — Sinfonia programma, nè ebbe di mira di esprimere sentimenti definiti. La musica istrumentale possiede i mezzi per *esprimere,* ma non è che la nostra immaginazione quella che le deve dare un determinato significato.

E senza passar mai i limiti che l'estetica impone ai componimenti istrumentali — i quali, spogli come sono di parole, non possono essere nè narrativi nè dettagliatamente descrittivi — egli spiegò quella potenza grandiosa, quella forza insuperabile a cui non erano arrivati — neppur forse col pensiero — i suoi predecessori, e che nessuno raggiunse più mai dopo la sua morte.

*
* *

Oltre che pel contenuto etico, la Sinfonia di Beethoven ha sopra quelle che l'hanno preceduta delle chiarissime caratteristiche di originalità e di novità, che si fanno vie più marcate man mano che, col progresso degli anni, anche la tecnica del maestro diventa più sicura, più ardita e più fiduciosa. Giacchè prima di giungere al punto in cui tutto può essere dal pubblico accettato coll'acquiescenza dell'*ipse dixit* occorre che anche l'innovatore, anche il possessore delle idee più originali ricorra alle forme note ed intelligibili per farsi apprezzare.

Nelle Sinfonie di Beethoven l'idea si presenta sempre con una ricchezza straripante: la rigida regola la contiene a stento e, adagio adagio, viene forzata. Il Fétis rileva a questo proposito la nuova parte fatta nelle Sinfonie di Beethoven agli episodî " per mezzo dei quali egli sospende l'interesse che ha fatto nascere per crearne uno nuovo, altrettanto vivo che

inatteso. È un'arte questa tutta sua ed è uno dei coefficienti del suo successo. Stranieri in apparenza al pensiero primitivo, questi episodî fermano a tutta prima l'attenzione per la loro originalità; poi, quando l'effetto della sorpresa comincia ad affievolirsi, il compositore li sa riannodare nella compattezza del suo piano e dimostra che nel complesso della sua composizione la varietà è sottomessa alla unità „.

La Sinfonia non è più con lui una *Sonata* amplificata e neppure un *Quartetto* d'archi coll'aggiunta di nuovi istrumenti; è un'opera completa nella quale la struttura ed i dettagli sono parti integranti di un complesso concepito tutt'insieme dal maestro. Qualunque sia la ricchezza delle sue ispirazioni egli non dimentica nulla per dare alla sua opera tutta la perfezione possibile, ma in pari tempo non lo imbarazzano le difficoltà di esecuzione di fronte al pensiero che vuol far trionfare. Egli cammina a grandi passi verso l'indipendenza nelle proporzioni e nella costruzione della Sinfonia; previene quelle forme armoniche che allora Weber e Spohr chiamavano eresie e oggi sono diventate risorse preziose pei moderni compositori.

A Beethoven la composizione d'una Sinfonia si presentava come un lavoro colossale, tanto che l'affrontò nove volte sole nella sua vita, a larghi intervalli. Mozart e Haydn si compiacevano nel comporre le Sinfonie perchè rappresentavano per loro il trionfo di uno stile che si sarebbe poi chiamato col loro nome. Mozart giudicava molto più importante l'Opera e in essa fu più grande: Haydn, a vero dire, componeva un po' le Sinfonie perchè in casa Estherazy non si mancasse di musica, presso a poco come un direttore di giornale che si decide a far tutti i giorni un articolo di fondo perchè non manchi la materia. (Questa frase, che pare una irriverenza verso Haydn, deve invece prendersi nel suo lato buono, in quanto cioè palesa la straordinaria fecondità e la inesauribile genialità e freschezza della vena sua).

Le Sinfonie di Mozart e di Haydn richiamano quelle passeggiate solite del dopo pranzo, nel proprio giardino, che dànno un diletto conosciuto, e a cui ci si accinge senza

nessuna preoccupazione, colla massima facilità: quelle di Beethoven all'opposto sono passeggiate in una campagna infinita, in boschi senza limiti, che si affrontano con titubanze ed incertezze, ma che conducono a godimenti inaspettati, a sorprendenti e nuovi spettacoli.

Più ancora: non basta il nostro mondo a Beethoven, è l'infinito ch'egli esplora ed è là che ci vuol condurre con taluna delle sue Sinfonie. Lenz mette come iscrizione alla nona Sinfonia la dicitura che fu posta al telescopio di Herschel " coeli munimenta perrupit ". E questa tendenza all'incredibile, all'inesplorato, all'insormontabile ha dato luogo a quella specie di tormentosa ricerca che si trova in qualche punto delle sue ultime Sinfonie, all'indisciplinatezza armonica, alla costruzione faragginosa, che hanno fatto fremere tanti professori di Conservatorio.

Ogni Sinfonia di Beethoven è un organismo artistico indipendente e completo. Ciò che si è detto di Mozart, che cioè tutte le sue opere sembrano un filare di piante che vi indica la strada per arrivare al suo *Don Giovanni* non potrebbe adattarsi in nessun modo alle Sinfonie di Beethoven. Esse non rassomigliano fra loro nè si richiamano più di quanto *Re Lear* rassomigli ad *Amleto* od *Otello* richiami *Romeo*.

L'Oulibicheff nel suo ostinato feticismo per Mozart chiama *ode* la Sinfonia del suo autore favorito e trova delle *tendenze al dramma* in quelle di Beethoven. E, fedele alle teorie dell'Hanslich sul bello in musica, non si dimostra contento. Ma avendo colpito giusto nella distinzione egli non va seguìto nell'apprezzamento: la concezione sinfonica richiede la massima libertà e, sia che esprima molto o poco, sia che faccia pensare all'azzurro dei cieli o al buio degli abissi, non le si può muover rimprovero. Anche sulla lunghezza l'Oulibicheff vuol *taquiner:* la Sinfonia più lunga di Mozart — dice — consta di 934 battute, la *Eroica* arriva fino a 1900; è troppo! Ma il Lenz, che polemizzava volontieri col suo connazionale, gli risponde trionfalmente: la differenza null'altro vuol dire all'infuori di questo che per percorrere gli spazi celesti l'uno impiega più tempo che l'altro.

Haydn scriveva per i suoi principi, Mozart per coloro solamente che portavano le parrucche incipriate: Beethoven ha scritto per l'umanità intera. Indovinò le sensazioni di tutte le classi della società ed a tutte si rivolse: l'*odi profanum vulgum et arceo* di Orazio non fu scritto per lui. Egli è il vero autore universale perchè ha espresso tutte le emozioni e tutte le passioni umane e non il solo dolore come Chopin o solo il bello come Mozart. Dice benissimo il Dollfus: " il più grande lirico del secolo è nell'arte musicale che si trova. Beethoven ha riassunto nelle sue Sinfonie le gioie ed i dolori, gli slanci, i moti e le tristezze della nostra epoca: come Goethe egli s'affaccia sulla soglia del secolo e guarda l'avvenire ".

***

Mi fermo a tempo sopra un terreno eminentemente sdrucciolevole, quello dei significati, dei sottintesi, dei sensi poetici o filosofici delle Sinfonie di Beethoven. L'esagerazione qui è facilissima e può condurre a quella incredulità o a quella derisione verso i glossatori che guasta anche l'opera del maestro. Anche qui, nella smania di voler scoprire, di voler spiegare, di voler attribuire ad ogni nota un significato, varî fra quei commentatori delle Sinfonie di Beethoven di cui ho potuto leggere gli appunti pare abbiano perso di vista l'idea esatta di quello che possa e debba essere una Sinfonia in generale e di quello poi che essa sia nel caso speciale.

È lo stesso eccesso di zelo che minaccia di soffocare l'opera di Wagner. Ormai gli *adepti* l'hanno avviluppata in una rete così fitta e pesante di studi e di spiegazioni che il pubblico le si avvicina, purtroppo, con crescente titubanza.

Per l'opera di Beethoven questa tendenza è meno pericolosa oggi, prima di tutto perchè ormai la volgarizzazione avviene da sè e poi perchè la letteratura beethoveniana è scarsissima. Ma non si deve per questo star meno in guardia contro le esagerazioni dei critici che scomodano tutti gli elementi, tutte le forze della natura e della fantasia, per spiegare le Sinfonie di Beethoven.

Chi scrive di cose musicali è per forza portato a veder più in là di quello che non convenga. Troppo violentemente la musica parla a tutte le facoltà dello spirito perchè queste si possano far tacere scrivendo (1). E si cade in iperboli goffe ed assurde specialmente per lo squilibrio fra la grandezza delle impressioni ricevute dalla musica e l'angustia della forma letteraria che le deve esprimere.

Però i commentatori delle Sinfonie di Beethoven non è che abbiano voluto veder troppo in questi grandi e complessi cosmi: esagerarono solamente quando vollero attribuire all'intenzione dell'autore anche quello che null' altro era se non sensazione loro personale.

Mia intenzione è di guardarmi costantemente da questa tendenza; ma, ad ogni modo, prendendo oggi nella categoria dei glossatori delle nove Sinfonie l'ultimo posto, io credo utile mettere sull'avviso il lettore per gli eventuali paragoni troppo ipotetici in cui potrò anch'io cadere o per le immagini troppo fantastiche in cui mi accadrà di inciampare. Chi mi vorrà perdonare penserà alla difficoltà enorme di dover continuamente trovar forme nuove per esprimere un concetto solo: l'ammirazione.

(1) Ascoltate quel che dice Antonio Fogazzaro giustificando, di fronte al rigore scientifico ed alla verità delle cose, l'ardimento col quale negli *intermezzi poetici* di *Fedele* ha tentato di rendere il mistero della musica assoluta. « La musica — egli dice — genera in molti e anche in me ombre vane, per così dire, di sentimenti; gioia e dolore senza causa, desiderio, sgomento, pietà senza oggetto, baldanze superbe che cadono con l'ultima nota, violenti impulsi ad impossibili azioni. Suggerisce pure confuse immagini alla fantasia; arriva a significare torbidamente un discorso, un dialogo, un dramma, incomprensibili perchè la lingua n'è ignota e lontana da ogni altra, ma improntati nel suono di passione umana, e svolti persino giusta un ordine di premesse, di conseguenze, che somigliano indubbiamente ai raziocinii migliori di questo mondo. Allora lo spirito nostro si avventa al mistero, vi batte follemente e si fiacca le ali sulla porta impenetrabile, cade vinto. Io per parte mia ho talvolta cercato di consolarmene imaginando e scrivendo ciò che la lingua ignota potrebbe forse significare, ciò che la lingua ignota potrebb'essere al di là della porta impenetrabile, le cause arcane di quei sentimenti la cui sola ombra mi commuove tanto! »

Beethoven aveva in odio i critici, dei quali diceva che " col loro *bavardage* non possono nè dare nè togliere l'immortalità a nessuno „. La sua ombra mi compatisca in vista del " lungo studio e del grande amore „.

*
* *

Chiudo la parentesi e aggiungo ancora poche righe all'esame della Sinfonia Beethoveniana nei suoi caratteri generali.

Al progresso delle idee corrisponde quello della tecnica. Mentre i varî strumenti andavano continuamente perfezionandosi, Beethoven riusciva a sfruttarne tutti gli effetti, a scoprire tutte le risorse orchestrali, pur conservando sempre la massima chiarezza. Dice il Fétis a questo proposito: " Beethoven aveva l'intuito d'una istrumentazione che non assomiglia a quella di nessun altro autore. Nessuno ha posseduto come lui l'arte di *riempire* l'orchestra e di opporre sonorità a sonorità e da ciò viene che l'effetto delle sue più grandi opere sorpassa in potenza tutto quanto si ebbe mai prima di lui „.

Della Sinfonia egli ingrandisce infinitamente le proporzioni, dettandone non solo dei modelli completi ma anche la forma definitiva. Sacrifica la distribuzione dell'antica struttura periodica alle esigenze del suo genio sterminato e insegna pel primo come anche nella Sinfonia sia lecito emanciparsi dalla forma per non impedire alla sostanza di brillare libera e fulgente.

Fra le innovazioni della Sinfonia Beethoveniana notevoli sono quelle che riguardano i tempi. I due quarti riservati quasi esclusivamente finora ai *finali* trovano posto ormai anche nell'*allegro*. Nell'*andante* sono abolite le riprese e le suddivisioni matematiche, nel *minuetto* non si hanno più le battute metodicamente fissate ..... non si parla più, come dice il Lenz, di *catastro*. Nasce l'*allegretto* e lo *scherzo*.

" Lo *scherzo* che nei primi quartetti di Beethoven è ancora un *interim* del *minuetto*, si differenzia man mano e non è più obbligato ad avere un *trio*. Negli *scherzi* delle Sinfonie

noteremo bensì una terza parte — che per comodità nostra chiameremo ancora *trio* — ma non vi riscontreremo più i limiti rigorosi consacrati dall'uso. Il *trio* del *minuetto* di Haydn e di Mozart ne è una *dépendance* obbligatoria che si misura sulla sua traccia e gli corrisponde perfino nella tonalità, salvo gli scambi dei due modi *maggiore* e *minore*. Nello *scherzo* di Beethoven questo servilismo cessa; tempo, condotta e durata, tutto è più libero „.

Come l'*allegretto* che, tenero, sereno, appassionato o timido, assume tutte le forme, così lo *scherzo* è aperto ai più vasti campi dell'immaginazione. Che differenza enorme col *minuetto* da cui nasce e che poi sostituisce completamente!

Ma questi caratteri differenziali di fattura potranno con più chiarezza essere rilevati in ciascuna Sinfonia. Quanto sia grande il progresso a cui essi tutti concorrono lo dicano ora non le mie parole ma quelle di Wagner, scritte in uno splendido riassunto contenuto nella " *Musica dell'avvenire* „:

" Beethoven, entrato in possesso della ricca e promettente eredità di Haydn e di Mozart, portò nell'opera d'arte sinfonica una estensione di forma così prodigiosa e riempì questa forma di tali e così seducenti ricchezze melodiche, di un contenuto così vario ed inaudito, che la Sinfonia di Beethoven si eleva oggi davanti a noi come la colonna di confine, che indica un periodo nuovo affatto nella storia dell'artè; poichè, per mezzo di questa Sinfonia, un fenomeno è apparso al mondo, di fronte al quale l'arte di nessun tempo e di nessun popolo ha nulla che possa avvicinarglisi o rassomigliarlo.

" In questa Sinfonia gli strumenti parlano una lingua che nessuna epoca aveva conosciuta ancora; essa con una durata fin qui inaudita dell'espressione puramente musicale, vincola l'uditore colle finezze più varie ed impensate, gli commuove l'anima con una energia che nessuna altra arte può raggiungere: nella sua varietà, essa gli rivela una regolarità libera e ardita, la quale ci appare più potente di qualunque logica, senza però che le leggi della logica siano in essa minimamente contenute; chè anzi il pensiero razionale, il quale procede secondo la guida del principio e della conseguenza, non

vi trova nessuna presa. Così questa Sinfonia deve propriamente sembrarci come la rivelazione di un altro mondo; e, in vero, essa ci scopre una connessione dei fenomeni del mondo affatto differente dalla connessione logica abituale, e della quale l'una cosa è anzi tutto innegabile, cioè che essa s'impone a noi con la persuasione la più soggiogante e irresistibile, dominando il nostro sentimento con tale sicurezza, che la ragione logica ne rimane confusa in tutto e disarmata „.

B. — I TRE STILI.

Come Raffaello e Rubens — dice il Lenz — Beethoven ha una “ prima „ una “ seconda „ ed una “ terza „ maniera perfettamente caratteristiche tutte e tre.

La prima volta che questa distinzione, ormai accettata da tutti, venne sostenuta, fu — credo — nel dizionario del Fétis. Secondo questo autore Beethoven continua con maggiore o minore indipendenza le maniere dei suoi predecessori Haydn e Mozart fino al 1804 (prima maniera). Partendo da quel capolavoro che è la Sinfonia *Eroica,* il genio di Beethoven scoppia in tutta la sua magnificenza e con delle caratteristiche tutte personali (seconda maniera: dal 1805 al 1814). Poi — dice il Fétis — “ insensibilmente e senza che egli se ne accorgesse i suoi studi filosofici diedero alle sue idee una leggera tinta di misticismo che si adagiò su tutte le opere e la sua originalità perdette qualche cosa della sua spontaneità, divenendo sistematica. Le ripetizioni dello stesso pensiero furono spinte all'eccesso, lo sviluppo del soggetto divenne divagazione, il pensiero melodico fu meno netto, l'armonia più dura. Isomma Beethoven affettò di trovare delle nuove forme, meno per un impulso dell'ispirazione che per soddisfare alle condizioni d'un piano prestabilito „.

Secondo il giudizio del Fétis apparterrebbero alla prima maniera le Sinfonie in *do maggiore* e in *re maggiore,* alla terza quella in *fa maggiore* e la Nona, alla seconda tutte le altre.

Il Lenz invece, nella sua opera *Beethoven et ses trois styles,* vorrebbe che la Sinfonia in *fa maggiore* rimanesse nella seconda categoria: e alla terza, che per lui è la più grande (la chiama " un jugement porté sur le *cosmos* humain, et non plus une participation à ses impressions „), non fosse ascritta che la Nona.

In sostanza le tre " maniere „, salvo qualche divergenza, corrispondono ai tre periodi in cui comunemente dai biografi si divide la vita di Beethoven. La prima maniera corrisponde alla età degli studi e quindi si avvicina molto a quelle di Haydn e di Mozart. La seconda maniera ci mostra Beethoven in possesso di tutte le sue facoltà, quantunque già minacciato da quella terribile infermità che doveva fare il tormento della sua vita, e in tutto lo splendore d'un talento maturo e completo; ed è in questo periodo che nacquero le composizioni più celebrate. In ultimo la terza maniera porta più particolarmente l'impronta delle nere preoccupazioni che assediavano Beethoven nella sua solitudine, divenuta più completa man mano che il suo carattere diffidente gli rendeva di più in più insopportabile la società dei suoi simili.

Brillantemente definisce Rubinstein i " tre stili „ in questo modo: " Nelle opere del primo periodo non si trovano che le formule dei vecchi maestri. È così che si vedono i costumi d'un'epoca sopravvivere ancora per qualche tempo all'epoca stessa. Ma si presente già nelle prime opere di Beethoven che ben presto i capelli naturali prenderanno il posto della perrucca incipriata, che gli stivali saranno soppiantati dalle eleganti scarpine (che dovranno far cambiare il passo alla umanità come alla musica), che la *redingote* sarà sostituita dal largo *frak* a bottoni d'acciaio.

" Ben presto di fianco alla cordialità di Haydn e Mozart compare l'anima commossa che essi non hanno avuta e di fianco all'estetica dei predecessori Beethoven colloca l'etica: il *minuetto* si cambia in *scherzo* e le sue composizioni acquistano carattere più virile, più serio: si indovina che la musica istrumentale si avvia alla più alta espressione drammatica..... Quello che si chiama " terzo periodo „ è precisa-

mente il tempo della sordità di Beethoven..... alla quale noi dobbiamo quell'anima vibrante, quei lamenti nuovi, quell'abbandono d'ogni cosa terrestre, quella tormentosità da Prometeo incatenato, ecc., ecc. „.

***

Le citazioni potrebbero continuare e sarebbero anche, per chi già non le conosce, molto interessanti; ma io mi occupo ora non dell'opera intera di Beethoven, bensì, in modo esclusivo, delle sue Sinfonie e qui mi pare che la distinzione dei tre stili sia meno esatta ed importante, quantunque gli autori abbiano preso appunto le Sinfonie come limiti per distinguere l'una classe dall'altra.

Dice lo stesso Lenz che nella musica lo stile è " la modalità dell'impiego dei mezzi che concorrono ad esprimere l'idea del compositore „. Ora una grande differenza di " modalità „ non solo non si trova fra le varie Sinfonie di Beethoven ma neppure si scopre confrontando ciascuna di esse colle precedenti di Haydn e di Mozart. Non v'è di spiccatamente nuovo nelle modalità di Beethoven, oltre le idee, che la tendenza, comune a tutti i grandi artisti, di liberarsi sempre più dalle regole dogmatiche.

Ma perchè uno stile si possa dire diverso e distinto dal precedente deve essere tale che almeno in qualche parte urti e contraddica con esso: la nuova forma, la nuova " maniera „ deve in qualche modo rinnegare l'antica. Non bisogna confondere ciò che si può chiamare cambiamento d'indirizzo — sia pure radicale come quello fatto da Gluck, Spontini e Cherubini, che dopo aver scritto l'opera all'italiana divennero i creatori del sistema opposto, o meno radicale come quello compiuto da Verdi nell'ultimo ventennio — con ciò che non può altrimenti essere considerato se non come lo sviluppo naturale d'un'anima d'artista, come un perfezionamento, come un progresso.

Dice il Lenz che se si confronta un'opera della giovinezza di Mozart con una della sua maturità si trova che " l'uomo „

è ancora lo stesso e che solo il suo talento è ingigantito: all'opposto se si pongono a confronto le prime due Sinfonie di Beethoven colle successive si scoprono differenze sostanziali e profondissime. È questa una osservazione fine ma non assiomatica. L' " uomo „ in Beethoven cambia: le circostanze biografiche che dominano il secondo periodo della sua vita si riassumono nel crescere della sordità, e nel potere funesto che suo nipote Carlo acquista sul suo morale. Ma coll'uomo non cambia l'artista: da un lato egli non perde il sentimento degli effetti acustici ed armonici, dall'altro il cattivo umore non gli turba l'ispirazione melodica.

E lo stile non cambia in modo così assoluto da poter raggruppare rigorosamente le Sinfonie. Faccia il lettore un salto che pel Lenz sarebbe acrobatico e, dopo un tempo delle prime Sinfonie, esamini il terzo tempo dell'ottava, la penultima, quella cioè di cui si disputano il dominio la seconda e la terza maniera. Quali le differenze? Non vien fatto egualmente, qui e là, di pensare a Mozart?

La trasformazione dello stile esiste e l'esame che faremo or ora d'ogni singola Sinfonia ce la mostrerà chiaramente, ma è una trasformazione irregolare che segue un cammino di cui il percorso si scopre facilmente solo quando si confronti il punto di partenza col punto d'arrivo. È qualche cosa — mi si perdoni l'orrendo paragone — come il giuoco in cui si compiacevano gli Dei dell'Olimpo d'Offenbach, nel quale ci si avvia alla meta pure fermandosi, rifacendo il cammino, tornando da capo, e nel quale l'esser giunti a pochi tratti dalla fine non vuol dire che non si abbia a ripassare il *ponte* o a rituffarsi nel *pozzo.*

La distinzione degli stili, erronea come rapporto di successione, potrebbe essere accettata come rapporto di coesistenza. Si dovrebbe cioè dire: Beethoven ha scritto le Sinfonie in tre maniere, è vero, ma non ha impiegato ogni maniera in un'epoca determinata o in un gruppo speciale di Sinfonie: si è bensì servito sempre di tutte e tre le maniere. Ma, posta così la distinzione, verrebbe a molti voglia di domandare perchè allora invece di tre " maniere „ non se ne

distinguono quattro, cinque ..... cento. Tolta la base del tempo e la corrispondenza delle opere coi periodi della vita dell'autore le preferenze pel numero tre non sarebbero giustificate che dal valore che ad esso diede sempre la superstizione.

Quanto alla relazione delle varie Sinfonie fra di loro io penso — e credo d'aver con me il Wilder — che, dopo la prima, ognuna delle seguenti aggiunga una nuova pietra al piedestallo del colosso ed il monumento grandioso s'innalzi sempre robusto e diritto: poichè Beethoven divise con Victor Hugo il raro privilegio di ascendere sempre sopra un pendìo e di non conoscerne il cammino inverso. Di cima in cima egli ha dato la scalata alle nuvole, donde ha mandato quel colpo di fulmine che è la nona Sinfonia.

*
* *

Queste osservazioni mi esonerano dal diffondermi più oltre nella questione dei " tre stili „ così come li hanno definiti i principali biografi e dal riassumere i caratteri riconosciuti per i più differenziali. E da ciò sfuggo volontieri anche perchè la distinzione mi pare oltre che inutile, pericolosa.

Stando al giudizio di Fétis e dei suoi seguaci, chi volesse — in questi tempi di fretta — conoscere il meglio delle Sinfonie di Beethoven non avrebbe che a studiare quelle della seconda maniera. Se è vero che in questo periodo il grande di Bonn era in tutto l'*éclat* della sua potenza ed ha fatto le sue opere migliori non v'è a esitare: il resto è, per un verso o pell'altro, zavorra. E ancora: tutto quanto è scritto nelle Sinfonie dell'epoca di mezzo è cosa sempre divina, degna in tutto dello splendido meriggio d'un genio...

Così non è e la dimostrazione tornerebbe oziosa. Spogliamoci dunque nell'esaminare le Sinfonie, dalla inutile preoccupazione dei " tre stili „ e troveremo la nostra mente più libera nel giudizio e l'animo nostro più aperto al godimento.

E perchè l'opera di chiarificazione sia completa dimentichiamo anche i numeri progressivi con cui le Sinfonie sono segnate a cagion del tempo di loro creazione, per non dubitare neppure un momento che la Sinfonia di numero più alto sia sempre in tutto più perfetta di quella che porta il numero precedente o viceversa. Per ciò che si attiene alla predilezione, io credo che se ciascuno, che bene conosca le nove Sinfonie si volesse accingere a tracciare una graduatoria, si avrebbero i più diversi e più discordanti giudizi.

Ecco per esempio la graduatoria che corrisponde alle mie impressioni e che serve ad esprimere il crescere dell'ammirazione per ciascuna delle nove sorelle. Dopo la prima e la seconda io colloco la quarta, poi la settima, l'ottava, la sesta, la terza, la quinta e, in cima a tutte — già l'ho fatto capire — la nona, grande ed infinita come il creato.

LE NOVE SINFONIE

C. — INDICE SINOTTICO DELLE NOVE SINFONIE

Numero d'ordine	Numero d'opera	Prima esecuzione	Pubblicazione	Primo Editore	Tono	Denominazioni speciali
1ª	21	1800	1801	Hofmeister	*do* magg.	—
2ª	36	1804	1804	Comptoir de l'industrie	*re* magg.	—
3ª	55	1805	1808	idem	*mi* bem.	Eroica
4ª	60	1807	1808	idem	*si* bem.	—
5ª	67	1808	1809	Breitkopf e Haertel	*do* minore	—
6ª	68	1808	1809	idem	*fa* magg.	Pastorale
7ª	92	1813	1816	Steiner e C.°	*la* magg.	—
8ª	93	1814	1816-17	idem	*fa* magg.	—
9ª	125	1824	1826	Schott	*re* minore	Con cori

Avvertenze

Credo opportuno dividere la materia che riguarda ogni Sinfonia in due parti: nell'una trovano posto le notizie che ho potuto raccogliere ed i giudizi più sintetici degli autori, l'altra è dedicata alla analisi dei quattro tempi d'ogni Sinfonia ed alle eventuali critiche di dettaglio che furon fatte in precedenza dagli autori a me noti. La trattazione — forzatamente semplice e breve — delle prime due sinfonie servirà del resto al lettore come esempio per raccapezzarsi più oltre.

Quanto alle fonti cui ho ricorso risparmio al lettore un elenco decorativo e richiamo quel che n'ho già detto nella lettera premessa al presente volume. Il nome dell'autore figurerà sempre, del resto, di fianco a ciascuna citazione.

Le citazioni musicali che mi occorrerà fare nel corso delle analisi avranno riferimento alle edizioni Peters, o in partitura o nella riduzione per pianoforte a due mani di Horn. Mi lusingo però di rimandare meno che sia possibile il lettore al testo.

PRIMA SINFONIA.

(in *do* maggiore).

---

a) NOTIZIE.

Non si può dire che la Sinfonia in *do maggiore* sia una delle prime composizioni di Beethoven: certo è però che essa porta l'indicazione di op. 21 e che forse in pochi altri autori si riscontra un periodo preparatorio di sole venti composizioni prima della nascita d'una Sinfonia (Brahms per esempio, compose la sua prima Sinfonia, op. 68, a 44 anni). Ma anche la Sinfonia in *do maggiore* non dev' essere considerata come un frutto primiticcio o anticipato.

Vi sarà capitato dí sentir dire: che compositore quel Beethoven, di cui il *trio* per piano, violino e violoncello op. 1, è la prima opera! Ma bisogna distinguere: è questa la prima opera pubblicata, non certo la prima composta. Qualcuno sostiene anzi che tutti i numeri delle opere da 1 a 18 non rappresentino l'ordine progressivo della loro nascita. Il temperamento di Beethoven giovane è singolarissimo: vi si nota una titubanza eccezionale a farsi avanti. Fecondo e precoce forse quanto Mozart, Beethoven aspetta d'aver compiuto i venticinque anni prima di lasciar prendere ai suoi lavori la via della gloria. Pare il concentramento d'uno spirito superiore che voglia pensare e fortificarsi bene, prima di slanciarsi in un altissimo volo.

Ecco l'elenco delle composizioni pubblicate da Beethoven prima della Sinfonia in *do maggiore:*

1795. — Op. 1. Tre Trii (*mi* bem. — *sol* magg. — *do* minore) per primo violino e violoncello.

1796. — Op. 2. Tre Sonate (*fa* min. — *la* magg. — *do* magg.) per piano.

Op. 3. Gran Trio (*mi* magg.) per violino, viola e violoncello.

Op. 4. Quintetto in *mi* bem. per due violini, due viole e violoncello.

1797. — Op. 5. Due grandi Sonate (*fa* magg. — *sol* minore) per piano e violoncello.

Op. 6. Sonata facile in *re* maggiore per piano a quattro mani.

Alcune variazioni.

1798. — Op. 7. Grande sonata (*mi* bem.) per piano.

Op. 8. Serenata (in *re* magg.) per violino, viola e violoncello.

Op. 9. Tre Trii (*sol* magg. — *re* magg. — *do* min.) per violino, viola e violoncello.

1799. — Op. 10. Tre Sonate (*do* min. — *fa* magg. — *re* magg.) per piano.

Op. 11. Gran trio (*si* bem.) per piano e clarinetto.

Op. 12. Tre sonate (*re* magg. — *la* magg. — *mi* magg.) per piano e violino.

Op. 13. Sonata patetica (*do* min.) per piano.

Op. 14. Due sonate (*mi* magg. — sol magg.) per piano.

Alcune variazioni.

1800. — Op. 15. Primo Concerto per piano e orchestra.

Variazioni.

1801. — Op. 16. Quintetto (*mi* bem.) per piano, oboe, clarinetto, corno e fagotto.

Op. 17. Sonata per piano, corno, violino in *fa* magg.

Op. 18. Sei Quartetti (*fa* magg. — *sol* magg. — *re* magg. — *do* minore — *la* magg. — *si* bemol) per due violini, viola e violoncello.

Op. 19. Secondo Concerto per piano e orchestra (*si* bemol).

Op. 20. Settimino in *mi* bemol per violino, viola, corno, clarinetto, fagotto, violoncello e contrabasso.

A questo punto trova posto la prima Sinfonia. All' infuori che come accompagnamento nei due concerti di piano, Beethoven non aveva ancora affrontato l'orchestra. Ma il periodo di preparazione ed il continuo allargamento dei limiti istrumentali è evidente solo che si dia un rapido sguardo alla trascritta enumerazione.

Occorre però avvertire che la Sinfonia in *do maggiore* fu eseguita un anno prima della sua pubblicazione. L'autografo della Sinfonia è perduto, nè da alcuna testimonianza si può precisare la data della sua composizione. Si trovano però alcuni abbozzi pel *Finale* fra gli esercizi che Beethoven scrisse mentre studiava contrappunto sotto Albrechtsberger nella primavera del 1795. Uno di questi è citato da Nottebohm, nella sua edizione degli studi di Beethoven, fra le fughe *alla decima* e *duodecima*, e palesa come l' impaziente studente ricreasse il suo spirito allorchè il contrappunto gli riusciva troppo noioso.

Apro una parentesi a proposito dei numerosissimi libri di schizzi che Beethoven ha lasciato. Essi consistevano ordinariamente di uno o due quinterni di carta da musica, larga, oblunga, grigia e grossolana come la carta da involti, rozzamente cuciti insieme. Su questi ogni idea musicale, come si presentava al compositore, veniva annotata, spesso soltanto per venir nuovamente cancellata, e riscritta in una forma alterata. Era una " cattiva abitudine ", per usare le sue stesse parole, che Beethoven avea seguito dall'infanzia.

Viceversa poi, la cattiva abitudine fu benedetta dagli studiosi delle opere di Beethoven che poterono investigare la nascita e lo svilupparsi laborioso delle sue grandi composizioni.

La quantità di musica contenuta nei suoi libri d'abbozzi è enorme. " Avesse egli — dice Nottebohm — condotto a compimento tutte le Sinfonie cominciate in questi libri, ne avremmo almeno cinquanta ".

*
* *

La Gazzetta di Vienna del 26 marzo 1800 annunciava così il primo concerto pubblico che Beethoven dava a suo beneficio:

" La direzione del teatro imperiale avendo messo la sala di spettacolo a disposizione del sig. Ludovico van Beethoven, questo compositore previene l'onorevole pubblico che la data del suo Concerto è fissata al 2 aprile.

" Si potranno avere, quel giorno ed il giorno avanti, palchi e posti riservati, presso il sig. van Beethoven al Tiefen Graben N. 241, piano terzo. Indirizzarsi ugualmente all'ufficio di locazione, ove i signori abbonati che non desiderassero tenere il loro palco sono pregati di farlo sapere a tempo opportuno „.

Ecco il programma:

1. Sinfonia, Mozart.
2. Aria della *Creazione*.
3. Gran Concerto per Piano-forte di Beethoven.
4. Settimino di Beethoven.
5. Duetto della *Creazione*.
6. Improvviso di Beethoven sull'inno dell'Imperatore, di Haydn.
7. *Sinfonia N. 1 di Beethoven.*

L'esito del concerto non si può oggi con facilità riferire: allora non esistevano nè la critica-réportage d'oggi nè le appendici settimanali di ieri. Solo documento che si è potuto trovare è una breve corrispondenza alla *Gazzetta Musicale Universale* di Lipsia ove si legge:

" Finalmente il signor Beethoven ha potuto ottenere la sala del teatro per un concerto a proprio beneficio che è stato certamente uno dei più interessanti che abbiano avuto luogo da molto tempo. Egli ha suonato un nuovo Concerto di sua composizione contenente numerose bellezze, specialmente nei due primi tempi. Dopo questo pezzo abbiamo sentito un Settimino pure scritto da lui con molto gusto e senti-

mento e una improvvisazione magistrale. Alla fine del concerto fu eseguita una Sinfonia di sua composizione, dove abbiamo notato molta arte, della novità e una grande ricchezza di idee. Noi noteremo tuttavia l'uso troppo frequente degli istrumenti a fiato: ne risulta che la Sinfonia è piuttosto un pezzo d'armonia che un'opera veramente orchestrale „.

(Va notato che questa non è che una “ corrispondenza „ non il giudizio del giornale, che, come vedremo più sotto, è ben diverso).

La Sinfonia, dopo questo Concerto, non tardò a fare il suo giro anche fuori di Vienna, ma quel Concerto servì più che tutto a creare una grande popolarità al Settimino.

Si direbbe anzi che fu il Settimino (del quale Beethoven diceva poi con Czerny: “ non so spiegarmi perchè piaccia così tanto „) quello che procurò alla Sinfonia la fortuna della pubblicazione. L'editore fu Hofmeister di Lispia, un artista di talento e di merito che fino al 1799 aveva vissuto a Vienna e aveva potuto apprezzare il talento di Beethoven.

Hofmeister si diresse a Beethoven perchè gli mandasse le sue composizioni da pubblicare e ne ebbe la seguente risposta:

“ Prima di tutto mi duole che il vostro desiderio di stampare le mie opere non mi sia stato noto prima d'ora perchè sarei stato lieto d'offrirvi i miei Quartetti e altre composizioni che ho ultimamente vendute. È vero, mio caro amico, che se voi avrete la coscienza larga, come la maggior parte degli editori che predano e svaligiano senza ritegno i poveri compositori, voi potrete ancora trar profitto da questi pezzi quando essi appariranno (1).

---

(1) Beethoven alludeva alle piraterie che gli editori compievano colle sue opere, non protette allora da nessuna legge sui diritti d'autore. « Gli editori ingrassano alle sue spalle, mentre io manco del necessario » disse una volta; un'altra pubblicò sulla *Gazzetta* di Lipzia una dichiarazione per smascherare delle riduzioni di sue opere pubblicate come pezzi originali: un'altra ancora denunciò l'indelicatezza dell'editore Zulehner di Magonza... ma le piraterie continuarono sempre.

" Vengo ora a enumerarvi brevemente le opere che tengo a vostra disposizione:

1. Un " Septetto per il violino, viola, violoncello, contrabasso, clarinetto, corno et fagotto, tutti obbligati ".....

2. Una Sinfonia a grande orchestra.

3. Un Concerto per piano.....

4. Una grande Sonata per piano solo.

" Ecco tutto quanto posso offrirvi pel momento. Fra qualche tempo potrò darvi un Quintetto per istrumenti a corda e senza dubbio anche qualche Quartetto e altre composizioni.....

" Frattanto vi prego di fissarmi voi stesso il prezzo delle opere che vi offro: siccome voi non siete più di me nè ebreo nè italiano, noi non avremo fatica ad intenderci ".

A questa lettera di Beethoven, datata col 15 dicembre 1800, Hofmeister rispose pregando alla sua volta il maestro di fissare il prezzo. E circa un mese dopo la sua prima lettera, Beethoven mandò quest'altra:

" La vostra impresa (1) m'ispira il più vivo interesse, e, se le mie opere possono portarvi qualche beneficio io sarò ben felice di vederlo a cadere nella mano d'un vero amico dell'arte quale voi siete, piuttosto che in quella d'un semplice trafficante.....

" Per quello che riguarda i nostri affari io vi fisso, poichè lo desiderate, il prezzo delle composizioni che vi offro. Valuto il Settimino a venti ducati, la Sinfonia a venti ducati, il Concerto a dieci ducati e la Sonata a venti ducati.....

" A proposito di questi prezzi qualche spiegazione. Voi sarete meravigliato di non vedermi a far differenze fra la Sonata da una parte ed il Settimino e la Sinfonia dall'altra; ma, quantunque queste due ultime composizioni abbiano un valore ben maggiore, io non le metto a prezzo superiore della Sonata perchè sono di vendita più difficile..... Io non penso che questi prezzi possano parervi esagerati chè mi sono

(1) Hofmeister aveva fondato da poco la sua Casa Editrice, associandosi ad Ambrogio Kuhnel, organista di Cappella del Re di Sassonia.

sforzato di esporveli più moderati che mi fosse possibile: sono in somma rotonda settanta ducati che vi chiedo per quattro grandi composizioni: non saprei dirvi quanto essi facciano in talleri poichè non conosco che il ducato viennese: sono un inabile negoziante ed uno sgraziato calcolatore.

" Ecco liquidata questa taccagna questione pecuniaria: dico taccagna perchè gli affari dovrebbero potersi trattare ben altrimenti. Il mio ideale sarebbe che per le cose d'arte ci fosse un solo magazzino sulla terra: il compositore vi porterebbe i suoi lavori e ne prenderebbe in cambio il danaro di cui abbisogna. Ma le cose oggidì sono organizzate in modo cosiffatto, che è d'uopo all'artista esser anche per metà uomo d'affari, e, lo ripeto, nulla è più ributtante per me.

" Per ciò che riguarda gli asini di Lipsia lasciateli cantare a loro talento..... „.

Gli " asini di Lipsia „ in questa lettera (il testo dice veramente " buoi „: *die Leipsiger Ochsen*) sono gli scrittori della *Gazzetta Musicale* che sul principio si erano mostrati rigorosi con Beethoven compositore, non volendogli riconoscere che la capacità di virtuoso. Secondo lo Schindler si tratterebbe invece d'un certo O... di Lipsia.

Quanto all'utopia vagheggiata da Beethoven per regolare la vendita ed il commercio delle opere d'arte non è il caso di fermarsi. È però una riprova dell'avversione ch'egli aveva per le questioni di denaro. Quanto ai venti ducati chiesti per la prima Sinfonia essi rappresentavano una somma di circa duecentocinquanta lire.

Hofmeister accettò la proposta di Beethoven, ma questi non gli mandò che qualche mese più tardi il manoscritto. In data 22 aprile 1801 egli gli scriveva:

" Voi avete mille ragioni di lamentarvi di me. La mia scusa è che fui ammalato e, malgrado ciò, anche occupato, così che non potei spedirvi la musica che già v'ho venduta. Vi confesserò d'altra parte che le mie carte non sono quasi mai in ordine; il disordine abituale è forse in me l'unica cosa che ho di comune coi genî..... „.

Quando Hofmeister ricevette la Sinfonia essa aveva un frontespizio in francese così fatto:

" *Grande Symphonie pour deux violons, viole, violoncelle et basse, deux flûtes, deux oboes, deux cors, deux bassons, deux clarinettes, deux trompettes, et tymbales — composée et dediée à Son Excellence M. le baron van Swieten, conseiller intime et bibliothécaire de Sa Majesté Imp. et Roy. — par Louis van Beethoven — Œuvre XXI* „.

*
* *

Il barone Goffredo van Swieten cui la Sinfonia è dedicata fu una delle prime e più preziose conoscenze incontrate da Beethoven nei primi tempi del suo soggiorno a Vienna. Direttore della biblioteca imperiale, amico di Haydn e di Mozart, si era fatta una grande riputazione nel mondo musicale per aver contribuito all'esecuzione delle opere di Bach e di Haendel e per aver deciso la nobiltà di Vienna a entrare nella *Società Musicale* creata per questo scopo. Fu un mecenate per Beethoven che conobbe nel suo salone il fiore di quella Vienna che allora, secondo il Reichdarth era " il soggiorno più piacevole d'Europa per gli amici dell'arte e sopratutto pei musicisti „ e la cui nobiltà " ricca, istruita ed ospitaliera, appassionata per la musica, era capace di eseguirla come si conveniva „.

La comparsa della prima Sinfonia segna forse il punto più lieto della vita di Beethoven. La sordità non lo molestava ancora troppo: il suo ingegno partecipava del pieno sviluppo d'una robusta costituzione fisica a trent'anni; il suo cuore non aveva ancora avuto affanni d'amore; l'ammirazione della eletta società viennese per le sue opere ingrandiva sempre più; le amicizie più lusinghiere nascevano ogni giorno intorno a lui.

Non è a dire quanto le amicizie di artisti e di dilettanti di musica sieno state utili per Beethoven negli anni che precedettero la venuta della prima Sinfonia. A Vienna si aveva

allora in grande considerazione — ben diversamente che altrove — la musica strumentale e Beethoven divenne presto l'idolo di quella eletta società. Le sue opere si eseguivano subito appena che egli le aveva scritte e la loro udizione fu di grande insegnamento a Beethoven, specialmente per la conoscenza, sempre più completa, ch' egli acquistava degli effetti istrumentali. Senza queste relazioni e questo incoraggiamento Beethoven non si sarebbe spinto forse fin verso la Sinfonia, perchè era allora opinione generalmente accettata che Haydn e Mozart avessero esaurita la materia. E — lo vedremo più sotto — lo stesso entusiasmo con cui era sempre accolta la musica da camera di Beethoven non accolse sulle prime la comparsa della Sinfonia in *do*. Haydn aveva scritta l'ultima sua nel 1789, Mozart nel 1795 e queste avrebbero dovuto essere — secondo tutti — le ultime parole in questo stile.

Il tentativo di Beethoven fu coraggioso ed ardito epperò si comprende come, per renderne più lieto il risultato, egli abbia frenato più che poteva la sua fantasia così da comporre, come benissimo la definisce lo Schindler, la sua Sinfonia " più piacevole e popolare ".

Ecco altri giudizî interessanti:

L'*Allgemeine musikalische Zeitung*, descrivendo un' esecuzione della Sinfonia in *do maggiore* a Vienna, la chiama " una gloriosa produzione, rivelante straordinaria ricchezza di idee gentili, usata con perfetto nesso, ordine e lucidità ".

Gerber: " magnifica, chiara, scorrevole come un torrente di fuoco ".

Weber: " creazione magnifica: tutti gli istrumenti sono bene impiegati; una ricchezza poco comune di belle idee si sviluppa con grazia ed ampiezza e tuttavia la coesione, l'ordine e la luce regnano dappertutto ".

Oulibicheff: " Sarebbe una meraviglia se da un lato Haydn e Mozart non avessero vissuto e dall'altra non fosse stata seguita dalle altre sorelle ".

Gazzetta di Lipsia: " ..... Haydn spinto dalla bizzarria fino alla caricatura ".

Barbedette: “ Melodiosa di stile, sobria di armonia e di istrumentazione — concepita evidentemente sotto l'impero delle idee di Mozart „.

Non trascrivo altri giudizi poichè quasi tutti concordano nel notare la derivazione da Haydn e da Mozart, cominciando da Berlioz per cui “ Beethoven n'est pas là „.

*
* *

L'universalità della opinione per cui la prima Sinfonia sarebbe una imitazione delle forme di Haydn e di Mozart mi suggerisce di richiamare i rapporti personali avuti da Beethoven con questi due maestri, per sventare l' erronea credenza ch'egli sia stato loro discepolo.

Con Mozart prima perchè la storia è più breve.

Bisogna risalire al tempo in cui Beethoven aveva diciassette anni, all'epoca d'un breve viaggio da Bonn a Vienna, intrapreso coll'intenzione di domandar consiglio a qualche maestro per l'impiego del suo talento di “ virtuoso „. Una lettera di raccomandazione ch'egli potè procurarsi dall'arciduca Massimiliano gli aperse l'ingresso nella casa di Mozart, che era allora all' apogeo della sua carriera e stava componendo il *Don Giovanni.* Il gran maestro non amava gli *enfants-prodiges* (ingrato!) e quando Beethoven, sedutosi al piano, gli diede un saggio della sua sicurezza d'esecutore, non gli rivolse che degli elogi discreti di convenienza: ma allorchè, datogli un tema, lo sentì sviluppare e infiorare da Beethoven in una splendida improvvisazione, s' avvicinò alle altre persone presenti e susurrò loro con accento di convinzione: “ Non perdete di vista quel ragazzo: ben presto egli riempierà del suo nome il mondo „.

Le relazioni con Mozart non si fermarono a questa presentazione giacchè, come Beethoven stesso ha più tardi asserito a Ferdinando Ries, egli ricevette anche qualche lezione dall'illustre compositore: non lo sentì però mai a sonare e di ciò soleva rammaricarsi. Dopo questo breve soggiorno a

Vienna, Beethoven non rivide più Mozart, poichè quando ritornò alla capitale per stabilirvisi, l'autore del *Matrimonio di Figaro* era morto.

Ed ora all'altro.

Nel 1792 Haydn tornava da Londra, ove s'era recato per dei concerti, quando, passando da Bonn, desiderò fermarsi nella simpatica città. I musicisti di Capella dell' arciduca gli fecero grandi feste e Beethoven ebbe allora occasione di fargli udire una *Cantata* di sua composizione che fece ad Haydn eccellente impressione e forse lo spinse ad assicurare al giovane promettente che se fosse venuto a Viènna lo avrebbe accettato nella sua scuola.

L'offerta, se realmente ebbe luogo, fu presa troppo sul serio da Beethoven, poichè Haydn già da allora aveva smesso di dare regolarmente delle lezioni, sia per l'occupazione che richiedevano i suoi lavori e la sua carica di maestro di Cappella presso gli Esterhazy, sia per la sua età avanzata.

Ad ogni modo però Beethoven, arrivando a Vienna, si rivolse ad Haydn ed ebbe da lui alcune lezioni. Ma ecco come lo Schindler ne descrive l'effetto: " Tra un allievo che era già innanzi e che già s'era fatte le sue abitudini, ed un simile maestro, la buona intelligenza era difficile e Beethoven si lasciava guidare dalla propria immaginazione e ben difficilmente poteva essere diretto. A parte la cocciutaggine di Beethoven nel suo modo di vedere le cose, le idee del maestro non corrispondevano in nulla a quelle dell'allievo di cui la pratica era un ostacolo per lo studio delle regole „. Del resto, aggiunge lo Schindler " come occorrono molti anni al più abile professore di matematica per formare un buon allievo, così anche il più sapiente contrappuntista non può iniziare un discepolo ai secreti della scienza senza il tempo necessario per gli studi severi e progressivi che conducono dal facile al difficile „.

E invece le lezioni di Haydn non furono molte. Un giorno Beethoven, mentre ritornava da una di queste col suo scartafaccio sotto il braccio, s'imbattè in Schenk, un professore d'armonia (autore anche d'un' opera " Il barbiere del

villaggio „ che ebbe fortuna) di sua conoscenza. Schenk gettò un colpo d'occhio sulle pagine scritte da Beethoven e vi notò parecchi errori di contrappunto. Additandoli a Beethoven, Schenk s'ebbe da questi la dichiarazione che pochi minuti prima Haydn aveva corretto quelle stesse pagine. Schenk guardò meglio e trovò errori ancor più grossolani.

Non ci volle altro per persuadere Beethoven che Haydn era sleale con lui per gelosia di mestiere e deciderlo a staccarsene. Poco dopo sceglieva Schenk come proprio maestro di contrappunto. E più tardi Haydn diceva a Ries: " È vero che ho dato alcune lezioni a Beethoven ma egli non ne ha cavato nessun frutto così che io credo poco al suo avvenire „.

b) ANALISI

Le frasi fatte diventano talvolta nemiche ostinate dell'esattezza. Quando uno le ha profferite, gli altri vi si adagiano di buon grado senza riflettere abbastanza sul loro valore.

Questa considerazione non mi pare di richiamare ingiustamente a proposito di quanto tutti, e commentatori e critici e ascoltatori, dissero, e sogliono dire, a proposito della prima Sinfonia: una palese imitazione delle Sinfonie di Haydn e di Mozart; oppure — vedi le *Haydine* di Carpani — una felice fusione dello stile di Haydn con quello di Mozart.... e così via.

Le frasi di questo genere non solo sono *a priori* inesatte e vuote ma non corrispondono poi alla verità. Se il paragonare una cosa qualunque ad un'altra sola o ad un solo complesso di cose può servire per dare una idea definita al proprio pensiero, l'ingrandire invece il secondo termine di confronto facendovi entrare più elementi fra loro dissimili non può che portare confusione. E nel caso presente dopo aver letto uno di questi giudizi sulla prima Sinfonia, a chiunque abbia in testa un concetto sintetico della Sinfonia di Haydn e di quella di Mozart vien fatto di replicare: a quale delle due assomiglia? Poichè alla precisione si può pretendere anche in un apprezzamento.

Vuote chiamai queste frasi perchè nel loro laconismo non esprimono niente. In qualunque genere d'arte tutti coloro che le hanno fatto percorrere della strada hanno dovuto partire dal grado di sviluppo a cui l'avevano portata i precursori. Ora il dire che la prima Sinfonia di Beethoven richiama le ultime di Haydn e di Mozart senza aggiunger altro equivale alla inutile constatazione d'un fatto che tutti conoscono; essere cioè Beethoven il loro successore immediato nella storia della Sinfonia.

Ma se poi la frase si vuole corroborare con argomenti, ecco quello che non si può a meno di constatare:

1° La struttura generale della prima Sinfonia di Beethoven è regolare e nulla più. Non richiama di preferenza il tipo Haydn o il tipo Mozart piuttosto di quello degli altri compositori di Sinfonie che li hanno preceduti o degli autori di musica istrumentale che furono la prima fonte dei sinfonisti.

2° Tranne che nel *minuetto* la natura delle idee melodiche non ha nulla di comune con Haydn, pochissimo con Mozart.

3° Dall'accordo di settima di dominante con cui comincia l'*introduzione,* alle poche battute premesse al *finale,* numerose sono le innovazioni di dettaglio introdotte da Beethoven in confronto non solo di Haydn ma anche di Mozart....

Dunque delle due l'una; o si vuol dar molto peso a queste innovazioni — il che, per esser giusti, sarebbe un errore — e si può arrivare fino a considerare la prima Sinfonia come una produzione del genio di Beethoven, indipendentemente dalle opere degli scrittori precedenti; oppure si vuol tener presente questo rapporto di relatività e allora non si deve restringersi ad Haydn e Mozart, ma, più che tutto, si deve ricordare la musica istrumentale italiana dalla seconda metà del 1600 in poi, dai Concerti grossi di Corelli alle Sinfonie di Sammartini.

E si potrà allora arrivare ad un giudizio esatto dicendo che la prima Sinfonia è un derivato naturale delle opere di coloro che prima della sua nascita avevano spinto innanzi la musica istrumentale e che essendo questa la prima Sinfonia composta da Beethoven riesce a parer piuttosto un riassunto del passato

che un prodotto originale del suo genio. Se v'è già l'unghia che fa presagire il leone, questi non ha ancora creduto prudente di slanciarsi.

È un leone in attesa il Beethoven della prima Sinfonia ma per questo non è giusto il disconoscere a tutta la composizione ogni merito come alcuno ha fatto o considerarla con indifferenza com'è uso generale.

Analizzandola non si trova molta profondità, è vero, non si ricevono impressioni che sbalordiscano o commuovano come tante volte ci accade dinanzi alle Sinfonie successive, pur tuttavia l'opera ha nel suo complesso un altissimo valore e la sua udizione suole a tutti indistintamente produrre il massimo diletto.

*
* *

Ho già notato l'arditezza delle modulazioni che si trovano nella breve *introduzione;* arditezza nuova in confronto delle introduzioni di Haydn e di Mozart. Le introduzioni antiche pareva avessero lo scopo precipuo di dichiarare in pochi tratti il tono dell'*allegro*. Alcune modulazioni scolastiche vi dicevano: badate che siamo in *do*, in *re* o altrimenti, e all'orecchio riusciva gradita questa specie di preparazione.

Qui la cosa cambia; il tono non si dichiara che all'ultimo accordo della introduzione. Prima non vi sono che delle indecise modulazioni, che — pur non parendo — servono ancor meglio all'ufficio di fissare il tono susseguente e riescono a condurre l'uditore da un campo indefinito ad uno più ristretto e determinato.

E allora l'*allegro* comincia svelto insieme e marziale. Il tema è breve — sei battute — ma pare uno scoppio di spensieratezza e, senza avere in sè nulla di caratteristico, interessa specialmente pel suo svolgimento originale. Caratteristico è invece un ritmo marcato che si trova a metà circa della prima parte; un ritmo che par vi animi e vi conforti a proseguire. Bello anche è il breve episodio melodico che poi s'accoppia al tema primo nella seconda parte, che è mossa e corre alla

fine colla massima spigliatezza. L'andamento è però sempre ossequiente alle regole e la distribuzione generale delle parti non vanta niente di nuovo.

Berlioz trova notevole un accompagnamento di legni (prima parte): " in imitazioni colla quarta, che si è tanto più stupiti di trovar là in quanto che esso era stato usato spesso già in molte *ouvertures* d'opere francesi „. A me è mancato modo di convincermi della esattezza di questo richiamo; comunque sia, questo " giuoco „ dei legni mi parve degno di nota e gradevolissimo.

È bene richiamare che anche nell'orchestra per cui è scritta questa Sinfonia non vi sono innovazioni importanti. Oltre gli archi, due flauti, due oboe, due corni, due fagotti, due clarinetti, due trombe ed i timpani (un flauto e due clarinetti di più della Sinfonia *Giove* di Mozart).

Con una cadenza poco interessante finisce l'*allegro* e comincia il magnifico *andante* in *fa* maggiore — la parte più bella della Sinfonia. Qui nessuno potrà più parlare di imitazione comechessia. È veramente un " dolce stil novo „ pieno di profumo poetico. Ma alla sostanza però non sempre corrisponde la forma.

Il procedimento ci appare oggi troppo primitivo; la cadenza — per esempio — che chiude la prima parte è foggiata sugli esempi più comuni, e nel lavorìo della seconda parte le regole del *canone* pare riescano a soffocare la spontaneità della ispirazione. Tuttavia, già l'ho detto, quest'*andante* è la parte della Sinfonia che mi pare abbia il maggior valore. Dal lato della istrumentazione è parso a molti monotono un accompagnamento di timpani che si ripete per parecchio. Noto subito che altri è andato in contrario avviso (l'Oulibicheff lo dice " delizioso „) e mi schiero fra questi ultimi. La divergenza può però essere appianata considerando che simile disparità di accoglienza segue sempre ogni novità; un impiego simile dei timpani era allora una vera arditezza. Forse Beethoven stesso si è compiaciuto troppo nell'effetto che aveva trovato, ma quale autore ha conservato in casi simili con troppo rigore il senso della misura?

Va notato ancora che il tono dell'*andante* ha la corrispondenza regolare col tono principale.

Il *minuetto* torna ad essere in *do*. È un pezzo che affascina per la grazia civettuola e saltellante. Non è ancora un vero *scherzo*, ma non è più il *minuetto* d'una volta, tanto che porta l'indicazione d'*allegro molto e vivace*. V'è — per dare una idea — quel passaggio dal tono di *re bemol* al tono di *do maggiore* che nessuno prima di Beethoven avrebbe pensato a introdurre in un *minuetto*. Il passaggio ha un procedimento armonico ammirabile. I violini suonano a terze, pizzicati uniformemente, nel tempo di tre per quattro; contemporaneamente i contrabassi da una parte, gli oboe ed i fagotti dall'altra, si scambiano come dei brevi richiami colla distanza d'una battuta e alzano ogni volta la loro nota doppia d'un semitono; i violini restano perciò obbligati a seguirli nei loro passaggi. Arrivati così all'accordo di *do bemol* i violini varcano la soglia colla terza *mi-sol;* il *do bemol* dei contrabassi si trasforma in *si* e allora si ha l'accordo di *mi minore* che vi riporta nel motivo e nella tonalità primitiva. " Io non conosco nulla di più felicemente trovato — disse un critico a proposito di questo processo — in fatto di scamotteria enarmonica „.

Il *finale* è davvero poco interessante quantunque vivacissimo pel suo movimento. Berlioz lo chiama senz'altro un " véritable enfantillage musical „ giudicandolo forse con troppa severità ma non senza ragione. Il *minuetto* (o meglio *quasi scherzo*) ci aveva portato innanzi; questo finale par che ci ripiombi nel passato. E l'innumerevole quantità di note, preparata con una introduzione a singhiozzi (quella stessa che Türk, direttore della Società Musicale della Halle, ometteva perchè aveva la convinzione che dovesse far ridere il pubblico) pare un discorso che taluno dica tanto celeremente da non lasciar il tempo di godere il senso delle parole. L'orecchio tuttavia, cullato da una specie di movimento ondulatorio, non può lamentarsi.

La natura di questo *rondò* torna del resto a riprova di quel che più sopra si diceva e cioè che Beethoven, scrivendo

la sua prima Sinfonia, o non aveva il coraggio, o non stimava prudente fare una composizione troppo diversa dall'ordinario. E questa sua ultima *glissade* che oggi ci annoia deve aver mandato in visibilio i viennesi ed i non viennesi d'allora. Se l'argomentazione non è contraria al vero, non si deve per questo far colpa a Beethoven d'aver sacrificato il suo ingegno per non perdere la sua popolarità, poichè all'incertezza dei primi passi nessuno ha mai saputo sottrarsi d'un colpo solo.

SECONDA SINFONIA

(in *re maggiore*)

---

a) NOTIZIE

A chi conosce la festosità spensierata della Sinfonia in *re* non par giusto che si debba accennare al periodo della vita di Beethoven in cui essa comparve dicendo che qui cominciano " le dolenti note ".

Grandi cambiamenti succedono nel breve spazio che corre fra la esecuzione della prima Sinfonia e la pubblicazione della seconda.

Alla vita brillante dei salotti di Vienna è succeduto l'isolamento, le lettere scherzose sono state surrogate dal testamento d'Heiligenstadt, il cuore ha perduto la sua indipendenza serena.

Se però dolorosissimo è questo periodo della vita del grande maestro, conforta l'emanciparsi e l'ingrandirsi sempre crescente del suo genio.

Ecco la parte di catalogo che (in ordine di pubblicazione) sta fra la prima e la seconda Sinfonia:

1801 — Op. 22. Grande Sonata in *si bemol.*

Op. 23. Sonata in *la minore* per piano e violino.

Op. 24. Sonata in *fa magg.* per piano e violino.

Op. 25. Serenata in *re magg.* (violino, viola e flauto).

1802 — Op. 26. Grande Sonata in *la bemol.*

Op. 27. Due sonate quasi-fantasia (*mi bemol — do diesis minore*).

Op. 28. Sonata pastorale (in *re magg.*).

Op. 29. Quintetto in *do magg.*

Op. 30. Tre Sonate *(la magg., do minore, sol magg.).*

1804. — Op. 31. Tre Sonate *(sol maggiore, re minore, mi bemol).*

Op. 32. *Alla Speranza* su parole di Tiegde.

Op. 33. *Sette bagatelle* per piano (composte nel 1792).

Op. 34-35. Ventun variazioni.

A questo punto vien collocata la seconda Sinfonia, ma, ripeto, non bisogna dare portata superiore di quello che si convenga a quest'ordine che rappresenta soltanto la data di pubblicazione.

Poichè, specialmente a proposito della seconda Sinfonia, la questione delle date è assai complicata.

Schindler non dice quando sia stata composta e ne assegna l'esecuzione al 1804.

Il catalogo tematico di Breitkopf e Haertel la dice composta nel 1800 e pubblicata nel 1804.

Secondo Wilder le date esatte sono queste: composizione 1802; esecuzione 5 aprile 1803.

Il Lenz poi raccoglie altre opinioni, cominciando da quella secondo cui la prima esecuzione sarebbe avvenuta nel 1800 a Vienna a quella che trasporta l'avvenimento a Lipsia nel 1806 . . . . .

Quanto alla data della pubblicazione ormai non c'è più discutibilità. Essa avvenne nel 1804 e le prove sono materiali. Ma per stabilire che l'esecuzione abbia avuto luogo in un anno piuttosto che nell'altro, non si ha che l'argomento della *Gazzetta Universale* di Lipsia, la quale parla della Sinfonia in uno dei primi numeri del 1805.

Ciò dimostra che l'esecuzione avvenne prima del 1805, ma per scegliere poi fra il 1803 ed il 1804 non si hanno indizi troppo sicuri. Tuttavia, non ostante la precisione della data indicata dal Wilder, io propenderei per credere, anche questa volta, allo Schindler; 1804, dunque. Il tre aprile 1803 è probabilmente la data d'esecuzione dell'oratorio *Cristo al monte Uliveto.*

L'epoca della composizione rimane però sempre incerta. E se si volesse ricostruirla coll'esame comparativo che fra la seconda e la prima Sinfonia fanno gli autori, si aumenterebbe la confusione, poichè per gli uni la distanza è enorme, per gli altri insignificante. Gli uni parlando della " seconda „ accennano subito ad un " immenso progresso „ sulla " prima „, gli altri confondono le due Sinfonie in un solo esame e le considerano gemelle.

Benchè sprovvisto di elementi decisivi io collocherei la creazione della seconda Sinfonia alla più breve distanza possibile da quella della prima. E questo, sia per gli avvenimenti della vita di Beethoven che verrò più sotto a richiamare, sia per la data di composizione della terza Sinfonia (1803), sia infine per la natura stessa della seconda Sinfonia. Dovendo fissare una data mi pare preferibile il 1801, l'anno cioè in cui la prima Sinfonia ebbe un battesimo, se non entusiastico almeno lusinghiero ed incoraggiante, dal pubblico di Vienna. L'esito della prima deve aver fatto nascere il desiderio di scrivere la seconda.

***

In una lettera che Beethoven scrive a Wegeler in data 16 novembre 1801 si leggono le frasi seguenti:

" La mia giovinezza, io lo sento, comincia appena ora;
" la mia forza corporale si sviluppa da qualche tempo più
" che mai ed ella fa aumentare le forze intellettuali..... Oh!
" se potessi liberarmi dal mio male almeno per metà.... „.

Nella stessa lettera — o in altra ugualmente datata — Beethoven racconta al Wegeler, le prime consolazioni che gli dà l'amore d'una buona fanciulla e i primi dolori che il suo cuore risente pel fatto di non poterla sposare, essendo ella di condizione troppo superiore.

Dunque presso a poco nello stesso tempo la sordità e l'amore si dividono il tristo ufficio di rendere tormentosa la vita di Beethoven. Prima però che queste nuvole, portate da

due venti diversi si incontrino sull'orizzonte e cozzino fra loro così da determinare quel nero temporale che pare scoppi col testamento di Heiligenstadt (1802), deve trovar posto la composizione della seconda Sinfonia.

A che punto fosse la sordità nel 1801 già sappiamo. Nata qualche anno prima, era sempre andata accentuandosi e dichiarandosi ribelle ai tentativi della scienza. Ormai anche la speranza diminuiva e Beethoven trascurava i rimedi.

Quanto all'amore — o meglio al " grande amore „ poichè anche prima della Guicciardi, di cui si dovrà parlare ora, altri affetti provò Beethoven — lo Schindler ci dice: " Sarebbe una storia abbastanza piacevole a raccontare se non si dovesse trovarsi alle prese colle date cronologiche, arrestati nella narrazione dei fatti da questa parola; *quando?* „.

Vediamo noi di rispondere a questa domanda. Un indizio ce lo dà la famosa sonata in *do diesis minore* (*quasi-fantasia* o, come si suol chiamare oggi: *clair de lune*) che è dedicata " *a Madamigella contessa Giulietta Guicciardi* „ e che, portando per data di pubblicazione il 1802, deve essere stata scritta per lo meno nel 1801.

Giulietta Guicciardi apparteneva ad una vecchia e nobile famiglia, originaria del ducato di Modena, ma stabilita da molto tempo nella regione lombarda. Sul principio del 1800 suo padre, il conte Francesco Giuseppe Guicciardi, andò a stabilirsi a Vienna ove ebbe una carica nella Cancelleria del Regno di Boemia. Sua moglie, la contessa Susanna, apparteneva alla casa dei Conti di Brunswick, di cui Beethoven era il commensale favorito. La contessina Giulietta era nata nel 23 novembre 1784.

Nel 1801 essa aveva quindi appena diciassette anni. Però come molte italiane — notano i biografi —, essa ebbe precocemente le forme e la figura d'una donna. Era d'una bellezza rara; aveva portamento regale, i lineamenti del viso ammirabili per la purezza, due occhi grandi e profondi d'un *bleu* scuro, neri ed inanellati i capelli.

Lo Schindler che propenderebbe per fissare gli amori con Giulietta Guicciardi al 1804 non aveva ancora compito tutte le

indagini necessarie poichè altrimenti avrebbe trovato che il giorno 3 novembre 1803 la bella italiana, dimentica dell'amore che aveva ispirato al grande compositore, andava sposa al conte di Gallemberg.

Se quindi per forza si deve segnare nel 1803 la fine degli amori di Beethoven e della Guicciardi, pare logico assegnarne il principio nel 1801, poichè la relazione non fu breve, e tutto lascia credere avesse cominciato poco dopo l'arrivo a Vienna del conte Guicciardi, di cui Beethoven fu tra i primi a frequentare la casa.

Di più; una riprova la dànno le seguenti lettere, ritrovate in un cassettone dopo la morte di Beethoven e che — per l'assicurazione di Schindler — deve credersi fossero state indirizzate alla Guicciardi. Le lettere non portano designazione d'anno ma in testa alla seconda si legge " lunedì 6 luglio „ e ciò basta per determinare il 1801, chè in quell'epoca il 6 luglio cadde in lunedì solo nel 1801 e nel 1807. Ecco le lettere interessantissime:

6 *luglio mattina.*

« Angelo mio, mio tutto, mio me stesso:

« Poche parole per quest'oggi e col lapis, il tuo. Domani solamente avrò un alloggio.. Che deplorevole perdita di tempo. Ma perchè questo profondo dolore, quando la necessità parla? Può il nostro amore vivere di solo sacrifizio e non domandar di più? Puoi tu scongiurare il destino? il quale vuole che tu non sii ancora tutta mia e che io non diventi ancora tutto tuo? Ah! Dio, rifugiati nella contemplazione della natura e calma in quella la tua anima; che essa si rassegni alla sua sorte. L'amore può tutto pretendere e ne ha il diritto. Ecco perchè posso domandarti ogni sorta di sagrifizî, come tu, alla tua volta, puoi esigerli da me. Ma non dimenticare così di leggieri che io debbo apparecchiare la mia vita per te e per me. Ah! se noi fossimo uniti davvero, non avremmo a soffrire queste torture . . . . .

« Il mio viaggio fu orribile (1); non giunsi che ieri alle 4 del mattino. Come mancavano cavalli sufficienti, il postiglione prese una

(1) Pare che la lettera sia stata scritta in uno stabilimento di bagni in Ungheria.

via diversa da quella che doveva percorrere; quale orribile strada! All'ultima fermata mi si consigliò di non proseguire il viaggio di notte, e mi si volle mettere in guardia contro un certo bosco che bisognava traversare; ciò non servì che a stimolarmi di più. Però la mia ostinazione mi fu funesta. La carrozza andò in pezzi contro una frana; poichè la strada era orribile, un vero sentiero di campagna. Senza l'abilità del mio postiglione io non me la sarei certo cavata. La carrozza d'Esterhazy, tirata a 8 cavalli, ha incontrato, sull'altra strada, la medesima sorte della mia a 4 cavalli. Nondimeno ho provato una certa soddisfazione, come tutte le volte che supero una difficoltà. — Ed ora riveniamo subito alle cose nostre. Noi ci rivedremo presto. Oggi non posso ancora dirti le riflessioni che ho fatto in questi giorni circa il nostro avvenire. Ah! se i nostri cuori battessero sempre uno contro l'altro non avrei ritegno di farlo. Quante cose avrei a dirti! Vi sono dei momenti nei quali sento che la parola nulla può esprimere di ciò che la nostra anima prova. — Procura di stare allegra, ma conservati sempre il mio fedele, il mio unico tesoro, il mio tutto, come io lo sono per te. In quanto al resto, confidiamo in Dio, il quale deciderà quello che può e deve toccarci.

« Tuo fedele Ludovico ».

« Lunedì sera, il 6 luglio.

« Tu soffri, tu, mio bene adorato! — Vengo a sapere oggi soltanto che le mie lettere debbono essere impostate la mattina, il lunedì e il giovedì, i soli due giorni che vi è servizio di posta per K..... — Tu soffri! Ah! dovunque io mi trovi, il ricordo di te mi accompagna sempre! Per tutti e due, farò in maniera da poter vivere uniti. Quale esistenza!!! Così!!! Senza di te!!!.... Perseguitato qua e là dalla bontà degli uomini, che io penso meritare sì poco. Rispetto dell'uomo verso l'uomo..... Esso mi affligge. E quando io mi considero nell'insieme dell'universo, che sono io, e che cosa è colui che chiamasi il più grande? Nondimeno là, eziandio, è il sublime dell'uomo. — Io piango quando sento che tu senza dubbio non riceverai questa lettera che domenica sera. Ah! se tu m'ami ardentemente, io t'amo anche di più.... Ma non mi dimenticare mai — Buona notte. Nella mia qualità di bagnante debbo andare a dormire.... qui.... (1). Ah! mio Dio! così vicino a te, e nondimeno tanto lontano!; il nostro amore non è egli come il cielo così saldo, ma tanto lungi quanto le volte del firmamento? ».

---

(1) In questo punto si trovano tre o quattro parole cancellate da Beethoven stesso.

« Saluto mattutino, il 7 luglio.

« Buon giorno! Aprendo gli occhi, il mio pensiero è volato a te, o mio amore immortale! Or pieno di speranza, or malinconico e triste, interrogo il destino e gli domando quel che ci riserba. Io non posso vivere che tutto con te, o affatto separato da te. Così ho risoluto di andarmene lontano fino a che io non possa volare fra le tue braccia e sedermi con te al medesimo focolare. Allora l'anima mia, avvolta nel tuo amore, potrà elevarsi nelle regioni celesti. — Sì, io devo partire, è d'uopo, ohimè, è d'uopo! Tu ti rassegnerai, poichè conosci la fedeltà del mio cuore. Giammai nessun' altra donna lo possederà; giammai!! Oh! mio Dio, perchè mi condanni ad abbandonare tutto ciò che amo? E tuttavia, la mia vita a Vienna è ora una vita di tristezza e d'angoscia. Il tuo amore mi ha reso insieme il più felice e il più infelice degli uomini! Alla mia età avrei bisogno d' una esistenza calma e pacifica. Posso sperarlo ora che t'amo come t'amo?

« Angelo caro, bisogna ch' io chiuda la lettera se voglio ch'essa ti pervenga, giacchè mi vien detto in questo momento che la posta ora parte tutti i giorni. Sii calma; è solo col giudicare freddamente la nostra situazione che noi potremo raggiungere il nostro scopo, quello di essere un giorno uniti insieme. Sii calma ed amami. Oggi, come ieri, la mia anima è volata a te, ed ho pianto! O tu, tu, mia vita, mio tutto, addio! O mio tesoro! amami sempre e non disconoscere giammai il cuore fedele del tuo diletto

L. van Beethoven

eternamente a te! eternamente a me!
eternamente l'uno all'altro ».

Non è ora il caso di continuare la narrazione di questa storia d'amore nè d'occuparci dell'influenza funesta che essa ebbe più tardi nella vita di Beethoven. Qui preme solo di determinare l'epoca in cui nacque dalla penna di Beethoven la seconda Sinfonia.

Orbene, considerando lo stato d'animo di Beethoven come si palesa da queste lettere, che sono dell'estate 1801, e dal testamento di Heiligenstadt, che è dell'autunno 1802, non pare senza ragionevolezza il collocare più vicino che sia possibile alla nascita delle lettere quella della seconda Sinfonia. Andando innanzi non la si spiegherebbe.

Se non è il caso di avere in proposito una convinzione sicura — poichè vedremo, andando innanzi, come difficile sempre, e talvolta impossibile, sia il trovare soddisfacente riferimento fra le avventure della vita di Beethoven e le sue opere — questa data può tuttavia essere preferita ad un'altra.

*
* *

Nata nel 1801 perchè la Sinfonia rimase ignota fino al 1804?

Se da un lato non dobbiamo dimenticare l'incorreggibile disordine di Beethoven, che potrebbe dar spiegazione a fatti ben più strani, non dobbiamo anche scordare in quale stato di animo Beethoven abbia passato questo tempo intermedio. Il cambiamento completo di scena cui accennavo più sopra avvenne appunto allora. La sordità lo prostrava, la infedeltà della Guicciardi lo conduceva a tal punto di disperazione che — se volessimo credere a qualche biografo — egli pensava un giorno di lasciarsi morir di fame.

Intanto l'influenza degli amici e sopra tutto dei musicisti che lo avevano circondato fino ad allora diminuiva sempre più. Da un lato Beethoven parve fuggire da tutti come un leone ferito, dall'altro la gelosia dei colleghi verso un artista che s'innalzava così alto sopra tutti cominciò a farsi sensibile. In un numero della *Gazzetta Musicale Universale* della fine del secolo diciottesimo leggiamo questa sentenza: " Se venisse soltanto in mente ad un'artista straniero di venirsi a stabilire a Vienna egli potrebbe star sicuro di vedersi schierato contro, come un sol uomo, tutto il *corpus musicum* „. E questo *corpus musicum* vien dalla *Gazzetta* descritto nel suo complesso come una raccolta di ingegni mediocri e di animi volgari.

Nefasta per Beethoven fu anche in questo torno di tempo l' influenza di due dei suoi fratelli, Gaspare-Carlo é Nicola, i quali, per una singolare rivincita della natura, non avevano in cuore che la passione del denaro ed erano incapaci di alcun

sentimento elevato; il che vuol dire ch'erano precisamente il rovescio della medaglia del grande che tanto ha illustrato il loro nome. Questi fratelli avevano sopratutto di mira di isolare Beethoven, di spingerlo a lavorare più che potesse e di ricavare il maggior prezzo possibile dalle sue composizioni. Produce tenerezza il racconto che fa Ries delle guerricciuole che fra gli amici facevano nascere questi due indegni fratelli " i quali si davano attorno costantemente per allontanare dal grande maestro tutti i suoi amici più intimi, insinuandogli che essi tramavano qualche cosa contro di lui. Quando di ciò riuscivano a persuaderlo, allora Beethoven piangeva e li perdonava. Agli amici rivolgeva rimproveri e rispondeva alle loro smentite dicendo: " coloro sono ben miei fratelli „ e la benevolenza sincera dell'amico veniva compensata con dei rabbuffi. Così lo scopo dei fratelli veniva ad esser raggiunto in questo senso che molti amici di Beethoven si distaccavano da lui, specialmente col crescere della difficoltà di aver relazioni con lui a causa della sua sordità „.

Ma ecco qualche cosa di più triste ancora: un documento che si riannoda alla seconda Sinfonia perchè è di essa che vi si parla.

La casa editrice Andrea Offenbach avendo richiesto Beethoven di qualche manoscritto, ebbe da suo fratello maggiore Carlo la risposta seguente:

« Vienna, il 23 novembre 1803.

« *Egregio Signore,*

« Voi ci avete onorati ultimamente d'una lettera nella quale ci esprimete il desiderio di avere delle nuove composizioni di mio fratello; di ciò vi siamo riconoscenti.

« Pel momento non abbiamo che una *Sinfonia* e un grande *Concerto* per piano. Il prezzo di ciascuna opera è di 300 fiorini. Volete voi tre Sonate per piano? Non possiamo darvele per meno di 900 fiorini, s'intende in moneta di Vienna. Queste Sonate non potranno esservi consegnate che fra cinque o sei settimane, poichè mio fratello non si occupa ormai più di tali bagatelle; non scrive più che oratorî, opere, ecc.

« Noi domanderemo, per ciascun'opera che voi pubblicherete, otto esemplari di diritto d'autore. In ogni caso io vi prego d'una

risposta per sapere se questi pezzi possano convenirvi, perchè non ci sia precluso l'adito di venderli ad altra persona.

« Noi abbiamo ancora due *adagio* per violino con accompagnamento d'istrumenti, che costerebbero 135 fiorini; in più due piccole *sonate facili*, due pezzi che possiamo mettere a vostra disposizione per 280 fiorini ciascuno. Vi prego di dire mille graziosità al nostro amico Kock.

« Umilissimo vostro

CH. V. BEETHOVEN, K. K.
Cassiere ».

Questa lettera non permette neppure un commento: la tristezza che produce il vedere quanto fosse mal consigliato allora Beethoven non ha bisogno d'essere espressa.

E non parrà strano ormai al lettore se a questa specie di invasione di mercanti nel tempio dell'arte, si vuol attribuire il ritardo nella esecuzione e nella pubblicazione della seconda Sinfonia; entrambi questi fatti avvennero nel 1804 a Vienna.

***

Per quanto a noi paia oggi scritta con forma tutt'altro che libera, questa Sinfonia parve allora una emancipazione completa da tutto quanto s'era fatto prima. E mille voci s'alzarono per condannare la novità.

Insieme però ve ne furon altri che, pur di criticare, trovaron modo di affermare appunto la mancanza di novità. In sostanza si deve quindi ritenere che i giudizî che si facevano allora erano dettati da partigianeria e da ignoranza. Già in occasione della seconda Sinfonia gli ammiratori di Mozart si rifiutavano di seguire Beethoven nel progresso che egli faceva fare alla musica in confronto di quella del loro dio. Per di più, a tutti il posto supremo che stava prendendo Beethoven dava fastidio. E chi era stato quieto di fronte alla prima Sinfonia, che aveva quasi interamente rispettato il precetto del *così s'è sempre fatto*, insorse contro l'indipendenza innovatrice che più palesemente nella seconda si afferma.

Anche la *Gazzetta musicale di Lipsia*, la cui critica — sempre serena e coscienziosa — non può essere tacciata di questi difetti, non sa esprimere l'ammirazione per la seconda Sinfonia se non circondandola di dubbî.

Una prima volta essa dice: “ guadagnerebbe coll' accorciare qualche passaggio e col sopprimere molte modulazioni non troppo nuove „; una seconda poi: “ Noi troviamo tutto lungo, certi passaggi troppo lavorati; l'impiego troppo frequente degli istrumenti a fiato impedisce a molti bei passaggi di produrre il loro effetto. Il finale è troppo bizzarro, selvaggio e chiassoso. Ma questo è compensato dalla potenza del genio che si rivela in questa colossale produzione per la ricchezza dei pensieri nuovi, per l'esecuzione originalissima e per la profondità del sapere „.

Meno male, vien voglia di dire, che qualcheduno, per quanto timidamente, aveva intravvisto la verità. Ma che dire del giudizio dato allora da Spazier (*Gazzetta del mondo elegante*), che chiama la Sinfonia “ un mostro ributtante, un serpente ferito che si dibatte in contorsioni incessanti, che non vuol morire e che spirando (nel *finale*) distribuisce ancora invano, intorno a sè, dei colpi furiosi colla sua coda irrigidita dalla morte „?

Per contrario alcuni commenti fatti più tardi, e cioè dopo la morte di Beethoven, esagerarono nel senso opposto. Quelli sopratutto che avevano trovato tutto di Haydn e di Mozart nella “ prima „ dichiararono che la “ seconda „ rappresenta l'emancipazione completa.

Per lo Schindler “ la potenza creatrice di Beethoven prende una strada tutta diversa dallo stile di Mozart „.

Pel Brenet “ nella Sinfonia *in re*, l'aquila si alza sopra le nuvole e Beethoven apparisce in tutta la vigoria della giovinezza, con tutta la sua ricca fantasia, la sua originalità, la sua potenza e le sue qualità supreme di fattura e di istrumentazione „.

Berlioz dichiara senz'altro di ritrovare qui quel Beethoven che non aveva trovato nella prima.

Nell'analisi della Sinfonia sarà facile vedere quanto siano

da un lato inesatti i giudizi primi, come da un altro non accettabili interamente questi secondi, ai cui autori verrebbe proprio voglia di gridare con Ferrer: " *adelante Pedro cum judicio* „.

Fra i giudizi che non accennano allo sviluppo graduale della personalità di Beethoven, scelgo quello del Barbedette: " Beethoven si rivela nobile, energico e fiero. L'*introduzione* è un capo d'opera, così come l'*allegro con brio* che segue. L'*andante* si compone d' un canto puro e candido esposto prima dal quartetto, ricamato poi dall'orchestra con una rara eleganza. Lo *scherzo* ed il *finale* sono pieni di gaiezza. In una parola, tutto è ridente in questa Sinfonia; anche gli accenti guerrieri del primo *allegro* sono spogli di violenza. Si direbbe l'ardore giovanile d'un nobile cuore, nel quale si sono conservate intatte le più belle illusioni della vita. L'autore crede ancora alla gloria immortale, all'amore, alla devozione..... E ancora, che abbandono nella sua gaiezza: come egli è spirituale; quali rilievi. Si crederebbe d'assistere ai giuochi fantastici dei graziosi spiriti d'Obéron „.

E del Fétis: " La composizione è meno notevole per l'originalità delle idee che pel merito della fattura che è grandissimo. È in questa Sinfonia che si vede per la prima volta quell'ammirabile istinto delle disposizioni istrumentali che diede poi alle Sinfonie di Beethoven un colorito così variato, vigoroso e brillante „.

*
* *

La Sinfonia è dedicata al principe Carlo Lichnowski. Anche questa conoscenza — fatta da Beethoven nel salone del barone Van Svieten — fu una delle più preziose per lui.

Tutti i membri di questa famiglia erano favoriti dalla natura per le più eccelse doti dello spirito. Avevano per divisa " *noblesse oblige* „ e coltivavano le arti e le scienze con altrettanto amore di quello con cui i loro pari lottavano per la conservazione dei loro privilegi, di fronte alle idee novelle dell'ot-

tantanove. Il principe Carlo Liknowski era allievo di Mozart e si faceva notare, fra i dilettanti, per la sua bravura nel sonare il piano: il conte Maurizio, suo fratello, e la principessa Cristina, nata contessa di Thun, sua moglie, erano pure eccellenti musicisti. Tutti gareggiavano nel dimostrare simpatia e benevolenza a Beethoven.

Il grande maestro ebbe dal principe un lauto assegno e rimase per varî anni nella sua casa godendo di una munificente ospitalità. Sono curiosissimi gli aneddoti che a questa si riferiscono e, per rompere la monotonia di queste pagine, mi attento a richiamarli.

Beethoven aveva il suo posto fisso alla tavola dei Liknowski, ma non era certo il suo temperamento quello che facilmente si poteva piegare alla etichetta. Così che spesso egli preferiva andare colla sua maggiore libertà al ristorante, poichè — diceva egli ai suoi amici — " il principe, pranzando alle 4, è d'uopo ch'io sia a casa alle 3 e mezzo; poi mi debbo far radere la barba, curare la mia *toilette,* e tutto questo è per me un fastidio insopportabile „.

Il principe gli aveva destinato un alloggio, tanto in città, che in campagna. Nella casa di lui il maestro era fatto segno ad ogni sorta di attenzioni e di cortesie le più squisite, alle quali Beethoven, e per la scarsa educazione e pel carattere oltre modo sospettoso, corrispondeva con modi poco garbati: del che poi si pentiva amaramente. La principessa gli prodigava le cure più affettuose, e studiavasi di rettificarne il carattere e di formarlo alle regole ed alle esigenze della buona società. Un giorno, venuto a sapere come il principe avesse ordinato al cameriere di servire prima il maestro, se per avventura in due si suonasse il campanello nel medesimo tempo, Beethoven, eccessivamente suscettibile, ritenne per fermo che con tale ordine il principe gli volesse far comprendere essere la sua presenza di peso in quella casa: da quel dì prese a servizio un domestico a tutte sue spese. Un'altra volta avvenne che il principe, avendo scoperto nel suo ospite un'ardente passione pel montare a cavallo, ebbe caro di mettere le sue scuderie a disposizione dell'illustre protetto. Non lo avesse

osato! Beethoven l'indomani corse a fare acquisto del primo cavallo che gli capitò (1). Il principe, lungi dall'offendersene, non gli serbava rancore perchè conosceva appieno, non pure le eccentricità e le stranezze del maestro, ma eziandio l'eccellenza del suo cuore.

In una lettera scritta da Beethoven a Wegeler nel 1800 così è accennato alla protezione del principe Carlo: " Dall'anno scorso Liknowski ha voluto assicurare la mia esistenza con una somma fissa di 600 fiorini, che mi verranno assegnati annualmente fino a che io non trovi un posto conveniente (2). Malgrado qualche piccolo malinteso fra noi, egli s'è mostrato per me l'amico più caldo, e ciò non ha che vieppiù raffermata la nostra amicizia ".

I *piccoli malintesi* erano quelle storielle che ho raccolto più sopra. In questi casi si dice che il principe, abbastanza rigoroso per l'ossequio delle regole di mondo, fosse sempre disarmato dalla moglie che scusava e giustificava, mossa da affetto materno, la gofferia del grande artista.

Il principe Carlo morì nel 1814. Altre composizioni importanti oltre questa Sinfonia (la sonata Patetica, per esempio) gli furono dedicate da Beethoven.

Ho trovato nel catalogo del Lenz che questa Sinfonia fu dedicata invece che al Liknowski al principe Lobkowitz. Si tratta probabilmente d'un errore di stampa.

Di questa Sinfonia Beethoven fece una riduzione a *trio* (piano, violino e violoncello) che la *Gazzetta Musicale* del 1806 chiamò un modello del genere.

La partitura originale fu da Beethoven regalata a Ries. A questo proposito un ultimo aneddoto. È noto che Beethoven impiegava un gran tempo nel ritoccare le proprie opere. Or-

(1) Compratolo, presto lo dimenticò; e non se ne risovvenne che quando gli fu presentata una lunga nota da pagare pel mantenimento del cavallo.

(2) Dopo l'occupazione della riva sinistra del Reno da parte dei francesi Beethoven aveva perduto lo stipendio di organista di Bonn che l'Elettore aveva fino allora continuato a pagargli.

bene in questa partitura Ries scoperse che nella parte di 2° Violino e in quella di Viola (*larghetto*) era stata fatta una variante, ma la forma antica era così ben raschiata che non se ne capiva una nota. Interrogò Beethoven per saperne di più e s'ebbe in risposta che la forma nuova era migliore e che quindi non si doveva cercar altro... *Toujours brusque,* avrebbe detto Cherubini.

Ed ora che lo spirito del lettore non è più sotto l'impressione dei dolori che affliggevano il grande maestro all'epoca in cui comparve la seconda Sinfonia, è giunto il momento di esaminare davvicino questo gioiello festoso e affascinante, pieno di brio e di slancio spensierato.

b) ANALISI.

Contro la prima Sinfonia stava una frase fatta: in pro' di questa sta una parola che molti sogliono ripetere senza forse farsene interamente ragione. La parola è: " emancipazione „ e serve ad esprimere il grande progresso verso la modernità che Beethoven in essa rivela.

Ora pare a me che di questo progresso sia giusto parlare; di emancipazione no. Il taglio generale della Sinfonia, le sue proporzioni e perfino la natura delle idee melodiche, costantemente serene, non permettono di distaccarla dalle Sinfonie che l'hanno preceduta. La così detta emancipazione pare a me si debba riscontrare nella terza Sinfonia: tanto più che se questa parola dovesse trovar qui posto, quale altra espressione distinguerà le novità vere e marcatissime dell'*Eroica?* Se qui abbiamo già l'" emancipazione „, là dovremmo per lo meno avere la " rivoluzione „... salvo poi a parlar di " finimondo „ per la nona!

Rinunciamo dunque a trovar tutto nuovo in questa Sinfonia: probabilmente questo non ci impedirà di trovar tutto bello, poichè poche altre Sinfonie di Beethoven hanno la dote,

che in questa si scopre fin dalle prime battute, di piacere tanto. Ne sia prova il fatto che un musicista inglese, desideroso di render nota la nona Sinfonia e spaventato dalle difficoltà che per piacere avrebbe incontrato il suo *finale*, propose di sostituirlo col *finale* della seconda.

L'*introduzione* è di 34 battute e benissimo la chiama Berlioz un capo d'opera nel quale " gli effetti più belli si succedono senza confusione e sempre in una maniera inaspettata ". Ma, continuando, egli nota anche " il canto d'una toccante solennità che fin dal principio impone il rispetto e prepara l'emozione ". Quest'impressione io veramente non l'ho ricevuta: mi è parso anzi che molto opportunamente Beethoven, con scale di semibiscrome e con gruppetti, sia riuscito a togliere a questo *adagio* di introduzione quel carattere di gravità solenne che la natura del " tempo " e la sua lunghezza potevano condurlo ad avere.

Se così fosse, quest'*introduzione* non si troverebbe troppo a suo posto in una Sinfonia dalla quale, per consenso unanime, la gravità e la pesantezza par che siano decisamente bandite. Poichè l'*introduzione*, per quanto sia sempre un *adagio* non può permettersi l'indipendenza assoluta dall' *allegro* con cui si deve legare, ed ha anzi l'ufficio quasi esclusivo di preannunziarlo.

E, dato che nell'*introduzione* della seconda Sinfonia esistesse davvero la " solennità che prepara l'emozione ". di Berlioz, non se ne capirebbe la ragione, poichè, se nell' *allegro* bellissimo che segue non si possono riscontrare due caratteristiche, queste sono ch'egli sia solenne ed emozionante.

L'*introduzione* è unita all'*allegro* colla forma classica, col ritorno cioè nel tono di *re* a mezzo della dominante *la*. Questo rispetto agli antichi insegnamenti non è da trascurarsi come argomento per combattere quell'opinione che, dopo aver trovato tutto vecchio nella prima Sinfonia, trova tutto nuovo nella seconda. Narra Schindler che nel 1816, e cioè quando erano nate quasi tutte le altre Sinfonie, un ricco signore offerse a Beethoven una forte somma perchè scrivesse una nuova Sinfonia " del genere delle prime due ".

*
* *

Ha notato qualcuno che Beethoven, quantunque musicista originalissimo, aveva un debole per la musica militare, le cui espressioni, e talvolta anche i luoghi comuni, ritornano parecchie volte nelle Sinfonie, comprendendo in queste anche il pezzo sinfonico sulla Battaglia di Vittoria. E di ciò non si deve meravigliarsi: dal 1800 al 1815 la guerra diede il *la* a tutto il mondo e Beethoven, sia per la sua struttura fisica da ciclope, sia per l'animo coraggioso, doveva, più ancora degli altri, sentirne a risonar l'eco entro il forte petto.

L'*allegro con brio* della seconda Sinfonia ha veramente un'impronta militare, meno decisa forse di quella dell'*allegro* in *mi bemolle* della sinfonia *Eroica,* ma pur sensibile. La genialità dello spunto primo e la ricchezza degli svolgimenti, non distraggono mai in tutto il tempo dall'osservarne l'andatura marziale e potentemente ritmata. Quantunque ad una propria e vera marcia di truppe non si possa pensare — come si sostiene dai più —, pure la sensazione dei passi cadenzati, dei richiami della fanfara, dello sfoderare ed inastare delle baionette, ammetto si possa presentare al nostro pensiero, ascoltando questo *allegro.* Non un uomo ci par che si muova, ma una massa d'uomini che s'avvii fiduciosa ad una vittoria o ne ritorni giubilante. Decisamente qualche caratteristica militare — sia pur involontaria — esiste.

Una riprova l'abbiamo nel modo con cui Beethoven intendeva che questo *allegro* fosse eseguito. Lo rivela Schindler: " Beethoven voleva che l'*allegro* si mantenesse *sempre collo stesso movimento* e che questo non fosse tanto svelto da far perdere al pezzo la sua *dignità* „ e a questa regolarità dignitosa l'idea militare corrisponde benissimo.

Ma il merito principale di questo *allegro* è che, pur essendo brillante, caloroso e caratteristico, non cade mai nella volgarità e non ripete troppo gli splendidi effetti d'orchestrazione che vi si trovano seminati. È un discorso semplice ad un tempo e conciso; la retorica degli *allegri* che l'hanno preceduto è qui, decisamente, negletta.

Le dimensioni del pezzo sono le solite e la prima parte porta ancora il *ritornello.* La seconda parte è un lavorìo finissimo, fatto con dei brani dei due temi principali.

Il *gruppetto* — dice Berlioz — che si trova nella prima battuta, in cui il tema è proposto sul principio dalle viole e dai violoncelli all'unissono, è poi ripreso isolatamente per stabilire sia delle progressioni in *crescendo,* sia delle " imitazioni „ fra gli istrumenti a fiato e quelli a corda, che tutte sono d'una fisonomia tanto nuova che animata. Nel mezzo si trova una melodia — non altrettanto nuova — eseguita prima dai clarinetti, dai corni e dai fagotti, poi ripresa da tutta l'orchestra, di cui la maschia vigoria riesce ancor meglio rinforzata per la felice scelta degli accordi che l'accompagnano.

Verso la metà della seconda parte, prima della ripresa del tema principale è particolarmente caratteristico un episodio che pare un inno od una marcia e che dà luogo a bellissimi dettagli di contrappunto nelle parti d'accompagnamento.

L'*allegro* arriva alla fine senza essersi concesso un minuto di tregua: le note si seguono sempre con tanta fluidità e scorrevolezza, quanta pochi altri *allegri* possono vantare. Però la " risata final „ non ha, come tutto il resto, il carattere della spontaneità e pare invece, oggi, fatta un po' di maniera.

*
* *

Il posto dell'*adagio* è nella seconda Sinfonia occupato da un *larghetto* che è in *la maggiore* e non in *do,* ossia non nel tono della dominante del tono principale come vorrebbero le antiche regole.

Confrontato coll'*adagio* della prima, questo *larghetto* segna una superiorità fortissima, poichè non si ha più qui un tema breve, che par di fuga, per motivo, ma una larga frase sviluppata come se si trattasse di musica vocale. Tutto il tempo è d'una varietà straordinaria, tanto nelle figure melodiche, quanto nelle modulazioni e nei cambiamenti dei timbri. L'Oulibicheff dice: " qui sentite un'aria, là un duetto a repliche

al quale succedono delle marcie puramente istrumentali di una grande bellezza, come quella, per esempio, in cui mentre il quartetto parla da solo, gli istrumenti inferiori contrappuntano con una grazia così piccante i movimenti sincopati del primo violino „.

Kastner, nel suo " Cours d'instrumentation „ cita questo tempo come modello di fattura. Infatti, la ricchezza degli ornamenti con cui la frase principale viene ogni volta presentata è veramente prodigiosa; gli effetti istrumentali sono studiati colla massima finezza, e pure non si scoprono mai.

Dalle prime note degli archi fino agli accordi finali, non v'è una battuta che non contenga qualche nuovo e prezioso dettaglio di fattura. E il pezzo è costantemente così placido e tranquillo che quasi richiama le mollezze dell'oriente. Il Lenz ha detto, del resto, nel suo linguaggio fantasioso, che questo è il giardino d'Armida trapiantato in orchestra, e se qualcheduno ha riso della figura retorica, gli è certo chi non aveva udito mai attentamente questo tempo.

È notevole specialmente questa caratteristica perchè — come vedremo poi — in tutte le Sinfonie non si può forse trovare un altro tempo in cui Beethoven trovi espressioni così pure ed immacolate d'una felicità soddisfatta. Par che questo *larghetto* vi conduca in seno d'una di quelle famiglie in cui l'armonia non è mai stata minacciata da una nube e in cui, attorno ad un vecchio venerando, dei giovani belli e forti facciano a gara per rendergli bella la vita.

Berlioz trova anche degli accenti di melanconia. Io non sarei di questo avviso: se non sempre il *larghetto* esprime la gioia e la felicità, esso riproduce invariabilmente, colla sua serena eleganza, il benessere: se non vi son dipinti sentimenti forti, ne emana però costantemente un senso di profonda tenerezza.

Possibile — ripeto — che tutto questo abbia scritto Beethoven quando affanni e dolori lo assalivano d' ogni parte? Possibile che in questo giardino incantato — torno all'immagine del Lenz — nel quale ciascun fiore e ciascuna foglia parlano delle felicità che dà l'amore soddisfatto, Beethoven

sia entrato quando si vedeva abbandonato dalla contessina Guicciardi?

Il *larghetto* ha forse un difetto solo: la lunghezza. L'indole stessa del movimento rende ancor più evidente che non bisogna mai essere troppo prodighi in nulla, neppure nel dar retta alle effusioni che suggerisce l'animo contento.

Però questa pecca suol essere corretta dai direttori intelligenti, i quali, sull'insegnamento dello stesso autore, maschevano l'uniformità del movimento con dei " poco lento „ " accelerando „ e " quasi allegretto „. Schindler dice a questo proposito che " il *larghetto* modifica sovente il movimento e resta anche *allegretto* fino al tema in *la minore,* dove ricomincia il primo movimento di *larghetto.* Il pezzo in *do maggiore* diventa un po' più affrettato, il che aumenta la forza e l'effetto. Eseguito in questo modo, questo lungo passaggio racchiude un colorito meraviglioso di grazia e di dignità, al quale non si arriva quando il movimento è sempre uguale. In grazia di ciò l'orchestra è costantemente tenuta a prestar attenzione e l'esecuzione non riesce difficile quando la direzione è sicura e ben determinata „.

*
* *

Dopo sì candida purezza, viene la furba civetteria dello *scherzo* in *re maggiore.*

Questo è il vero *scherzo* beethoveniano, che, già usato nelle Sonate, prende ora ben decisamente anche nelle Sinfonie il posto del *minuetto* di Mozart e di Haydn, nel quale il movimento è più lento del doppio ed il carattere completamente diverso. Nel *minuetto,* come preferisco chiamarlo io, o nello *scherzo,* come altri dicono, della prima Sinfonia il movimento è già cambiato, ma la natura del pezzo e specialmente il suo spunto melodico, non fanno certo dimenticare gli antichi *minuetti.* Quanto al tempo poi, devo aggiungere che, per quanto da molti si eseguisca vivacissimo — e non senza ragione, perchè sta scritto *allegro molto e vivace* — ad altri par più

opportuno allontanarsi meno dall'antico *minuetto*, specialmente per la vicinanza del *finale* che ha la stessa notazione di " *allegro molto e vivace* „ e che naturalmente deve essere più veloce del terzo tempo... Ma torniamo allo *scherzo* della seconda Sinfonia.

Gaie, facete, saltellanti, aeree, tanto quanto è possibile di essere, appaiono queste poche battute. Nella seconda parte le frasi in *fa maggiore* esposte prima dal violino, poi riprese ed imitate dall'oboe, dal fagotto e dal flauto, sono deliziose. Nel *trio* poi, par che delle maliziose allocuzioni rispondano con unissoni umoristici allo *scherzo*, burlandosi di lui.

È sopratutto notevole, per arditezza, il procedimento che qui usa Beethoven di mettere molti istrumenti in giuoco, affidando a ciascuno di loro delle particelle di motivo, senza mai lasciarglielo eseguire per intero. Ne nasce tal varietà di colori, tali *nuances* che mal si crederebbe d'aver a che fare ancora, a un dipresso, coll'orchestra di Hàydn.

Poichè — giova qui dirlo — Beethoven ha scritto questa Sinfonia per un'orchestra identica a quella per cui ha scritto la prima. E questo non è ultimo argomento per tenere poco discoste le due Sinfonie nel determinare la loro genesi ed il loro valore.

*
* *

Il *finale* sarebbe una vera continuazione dello *scherzo* per l'immutata gioiosità, ma il motivo, battendo *ex abrupto* sull'accordo di settima della dominante, produce l'effetto di una cosa inaspettata. Dopo l'originalissimo trillo, si assiste ad una vera corsa di note, una corsa altrettanto spigliata quanto elegante e graziosa. L'orchestra giuoca alla barra: tutti gli istrumenti si divertono ed i più gravi par vogliano dar dei punti di *gaminerie* agli altri.

L'Oulibicheff si dichiara entusiasta di questo tempo — e in genere di tutta la seconda Sinfonia — come di poche altre composizioni di Beethoven. E esaminando questo rincorrersi scherzoso degli istrumenti, dice: " guardate un po' come il

fagotto fa la ruota in arpeggi e come i violini par che saltino per afferrare il motivo che per un momento è loro sfuggito di mano! Del resto mai parte di fagotto fu meglio distribuita. Il compositore gli ha fra altro affidato una melodia deliziosa di cui il flauto, geloso, ripete la fine alla doppia ottava del grosso camerata, come se volesse contendergliela. Le risorse della melodia, del ritmo e della istrumentazione che il compositore ha usato in questo pezzo, sono veramente incredibili „.

Berlioz trova che questo *finale* è un secondo *scherzo* a due tempi, ancor più fino e mordace del primo.

Più che un seguito dello *scherzo* si dovrebbe vedere in questo *finale*, una vera chiusa sintentica di tutta la Sinfonia. Poichè poche Sinfonie — di Beethoven o d'altri — hanno tanta unità di concetto fra i varî tempi come questa. Il sorriso è continuo dal principio alla fine e dopo aver cominciato con una certa ritenutezza nell'*allegro*, dopo esser diventato più intimo e carezzevole nel *larghetto*, scoppia nello *scherzo* col massimo abbandono, e diventa irrefrenabile nel *finale*.

Tanta gaiezza non si trova mai neppure in Mozart. Lo confessa l'Oulibicheff, che pure al culto esclusivo del divo Wolfango, pare abbia voluto dedicarsi. E, pur troppo, tanta gaiezza non si troverà più neppure in Beethoven, dopo le prime due Sinfonie.

Ogni male ha il suo compenso, e, progredendo, troveremo che se la musa di Beethoven perde in buon umore, acquista sempre più in elevatezza. Fin qui la Sinfonia di Beethoven è ancora legata alle cose terrene, e rinchiusa nelle strettoie delle regole; coll'*Eroica* avremo la vera emancipazione della forma, la decisa idealizzazione della materia.

TERZA SINFONIA

(in *mi bemol*)

(EROICA)

---

a) NOTIZIE

Nel raccontare la vita di Beethoven lo Schindler si interrompe dopo l'anno 1804 per dire: " Seguendo l'ordine cronologico degli avvenimenti, e studiando le loro cause, noi troviamo per la prima volta una circostanza particolare d'un genere astratto poichè essa appartiene meno al dominio della musica che agli avvenimenti politici. Bisogna pertanto abituarsi a poco a poco a vedere il nostro compositore sopra questo terreno tutt'affatto straniero alla sua sfera d'attività ma verso il quale Beethoven si sentiva trascinato suo malgrado ".

Dunque v'è ora un lato da studiare in Beethoven, quello delle sue aspirazioni politiche. Già ho richiamato nelle loro linee generali le sue idee, ma è necessario ritornare ora con più diffusione sull' argomento che tanto intimamente è collegato colla nascita della *Sinfonia Eroica.*

Per alcuni autori il far ricerche di questo genere a proposito della *Sinfonia Eroica* è perfettamente inutile. Le idee politiche di Beethoven non c'entrano per nulla, e tanto meno l'hanno suggerita.

Ma una esposizione completa di alcuni fatti potrà condurci in contrario avviso. È però da osservarsi che, in mezzo alle contraddizioni dei biografi, ad una luce completa non si può pretendere.

Le incertezze cominciano nel determinare se e fino a qual punto le discussioni politiche interessassero il grande artista.

La partecipazione di Beethoven alla vita politica è confrontata dallo Schindler (nella seconda edizione del suo libro, poichè nella prima questa parte era stata tolta dal D^r^ Bach, in seguito al dubbio che non avesse ad ispirare troppa diffidenza al governo austriaco) a quella di chi, apata e scettico in apparenza, non cerchi, in fondo, di meglio che avere una spinta per dar libero corso alla voglia di esporre le proprie idee. Ma a quei tempi in Vienna i " politicanti „ erano quasi esclusivamente stranieri; gli austriaci smettevano ben di rado il loro prudente riserbo. E siccome, conversando cogli stranieri, anche Beethoven rimaneva abbottonato su questioni così pericolose ne venne — secondo lo Schindler — la più grande incertezza sul suo modo di pensare in materia politica.

Tuttavia lo Schindler crede nella profonda cultura storico-politica di Beethoven e più di tutti sostiene che la sua mente si rivolgeva ad ideali democratici e repubblicani e più precisamente alla Repubblica di Platone. Epperò nel suo libro non tralascia di riportare quanto tre altri scrittori, che avvicinarono Beethoven in varie epoche della sua vita, dicono anche di contraddicente circa le sue tendenze:

Primo di questi è il dottor Müller — fondatore della Società dei Concerti di Brema, inventore d'un *harmonium* ed autore di pregevoli opere didattiche — che pubblicò nella *Gazzetta Musicale* di Lipsia del 1827 uno scritto intitolato: *Qualche parola su Beethoven,* nel quale si trova questo passaggio: " ..... Questi sentimenti di civiche libertà e l'influenza di altri che avevano rapporto ai suoi interessi furono la causa per cui Beethoven sempre espresse liberamente le sue opinioni sul Governo, sulla Polizia, sui costumi dei grandi, anche in luoghi pubblici. La Polizia conosceva le sue osservazioni critiche e satiriche ma le tollerava come delle fantasticherie e lasciava in riposo l'uomo il cui genio aveva una straordinaria irradiazione ..... L'ideale d'un buon governo era per lui l'Inghilterra „.

Secondo è Federico Rochlitz — intimo di Beethoven e da lui designato, morendo, come biografo preferito — che indirizzò nel 1828 alcune lettere alla stessa *Gazzetta Musicale* ove ci dice fra altro: " tutto il suo modo di parlare e di fare era una catena di originalità, in parte meravigliose; in ciascuna brillava una bonomia infantile, una indifferenza a tutto ed una grande confidenza verso i suoi famigliari. Le stesse sue brusche sortite, come quelle che lanciava contro i viennesi suoi contemporanei, non sono che lo scoppio d'una esasperazione momentanea . . . . . ".

Terzo è il cavaliere De Seyfried — altro intimo di Beethoven — che così si esprime nei suoi *Studi su Beethoven;* " egli si pronunciava volentieri, in un cerchio di intimi, sugli avvenimenti politici che giudicava con una rara intelligenza, un colpo d'occhio lucido, e con un modo di vedere chiaro e netto. Non si avrebbe aspettato di più da un diplomatico consumato che vivesse nel mondo politico ufficiale ".

Non è amena questa raccolta di giudizi? Per l'uno Beethoven non si occupava di politica che per celia; per l'altro se ne occupava seriamente ma non ne parlava; per un'altro ancora ne parlava in un cerchio di intimi: pel più avanzato infine spifferava le sue opinioni nei ritrovi pubblici.

La credibilità maggiore la meritano i due giudizi combinati dallo Schindler e del Seyfried; quest'ultimo poi nel nostro caso ha importanza peculiare, perchè, le relazioni del Seyfried essendo cessate appunto poco dopo la comparsa della *Sinfonia Eroica,* riflette, forse con maggior precisione, le idee di Beethoven nel periodo di gestazione dell'opera colossale.

Dunque: Beethoven era un pensatore profondo anche in materia politica, amava discorrerne ed occuparsene.

* * *

Quanto poi alla " Repubblica di Platone " se n'è riso da molti e vi si è creduto da pochi.

L'Oulibicheff, per esempio, fece questa domanda: come mai Beethoven poteva sperare nella realizzazione d'una teoria

per la quale i poeti e gli artisti avrebbero dovuto essere banditi dallo Stato?

Lo Schindler sentì la forza di questa dialettica e volle replicare lungamente, agguerrendosi con numerose citazioni tolte dal *Socrates*, dal *Glaukon* e dal *Trasimakos*, tendenti a dimostrare l'alto concetto in cui il filosofo prediletto da Beethoven teneva le arti tutte e la musica in ispecie.

A noi questa polemica interessa fino ad un certo punto e perciò io non vi accenno che di sfuggita, tanto più che la predilezione di Beethoven per la forma repubblicana in genere, e per quella immaginata da Platone in ispecie, non mi par cosa tanto strana. L'ha detto anche Goethe che tutti i pensatori amano che il governo non appartenga ai pochi. E tutti sanno che la traduzione in tedesco di Platone era fra i libri preferiti del grande sinfonista.

In fondo oltre la grande simpatia che l'ordinamento di Platone deve forzatamente ispirare ad una mente elevata, era forse questo l'unico esempio di governo libero che Beethoven avesse profondamente studiato e, anche vedendone i difetti, era logico lo trovasse cento volte preferibile a quello da cui egli stesso era retto. Stanco della forma monarchica, naturalmente doveva trovarsi spinto da simpatia verso la repubblica.

I torti che Beethoven non perdonava al suo governo erano — secondo le dichiarazioni di coloro che ne raccolsero le parole — in riassunto, questi:

1° Amministrazione della giustizia intralciata da una lunga procedura, arbitraria e non indipendente.

2° Polizia tendente ad eccedere oltre le proprie attribuzioni.

3° Impiegati pubblici resi inerti e svogliati da una barocca burocrazia.

4° Aristocrazia ostinata nei suoi privilegi e tenace nell'arrogare esclusivamente a sè le più alte cariche dello Stato.

5° Capo dello Stato impotente a provvedere al benessere dei singoli cittadini (le udienze pubbliche del mercoledì eran rese inutili dalla folla dei sollecitatori).

Nell'ordinamento repubblicano a molti di questi mali si

sarebbe riparato — credeva Beethoven — e ricorreva ai suoi libriccini favoriti pensando e sperando.

Quando, dopo la rivoluzione dell'89, in Francia fu istituita la Repubblica, Beethoven lasciò i libri e ad essa guardò come alla possibile realizzazione di ideali sognati.

La prova si ha nella intimità in cui egli entrò — subito che lo potè — col rappresentante della Francia a Vienna. Poichè fu egli stesso che insistette presso l'amico Kreutzer — il grande violinista — per essere introdotto nella casa dell'Ambasciatore di Francia. Se si tien conto che in quell'epoca (1798) tutti i saloni viennesi si disputavano la frequenza di Beethoven e che, per la specialità dei rapporti politici di quel momento, Vienna e Parigi non s'ispiravano certo reciproca simpatia, si deve ritenere molto significante questo rivolgersi di Beethoven all'Ambasciata di Francia e a quel generale Bernadotte che aveva appena finito la campagna d' Italia e doveva più tardi cingere la sua fronte della corona di Svezia.

Diplomatico improvvisato dopo la pace di Campoformio — allo stesso modo con cui doveva poi essere improvvisato Re — il general Bernadotte era arrivato trentaquattrenne a Vienna il 5 febbraio 1798, ma per la gravidanza della Imperatrice non aveva potuto essere ricevuto a Corte e nei circoli diplomatici che nell'aprile successivo.

Durante questi due mesi in cui Bernadotte fu ambasciatore *in partibus*, egli condusse vita tranquilla nel suo palazzo (il Geymüller nella Wollzeile) e si dilettò sopratutto della musica che Kreutzer e Beethoven gli eseguivano.

Alle sedute musicali succedevano delle lunghe conversazioni famigliari. Fu in esse specialmente che le tendenze repubblicane di Beethoven ed il suo entusiasmo pel giovane Bonaparte — la cui gloria riempiva allora di stupefazione il mondo — poterono dichiararsi nettamente.

— Esprimete la vostra ammirazione con una grande composizione musicale dedicata al Bonaparte — disse un giorno Bernadotte.

— Ve lo prometto — rispose il maestro — e fin da allora pensò a quella Sinfonia, che fu poi l'*Eroica*.

La verità di questi fatti fu asseverata da Schindler che nel 1823 se li sentì confermare dalla bocca stessa di Beethoven in occasione d'una lettera ch'egli allora diresse al Re di Svezia. Ed ecco come lo Schindler stesso spiega i sentimenti del grande maestro verso Bonaparte: " L'ammirazione derivava più che dalle numerose vittorie riportate alla testa di grandi armate, dalla natura dell'uomo straordinario che aveva saputo colla sua mano potente ristabilire l'ordine in pochi anni (1) dopo il *caos* rivoluzionario. Ma ciò che aumentava ancora più le simpatie di Beethoven pel primo Console è che il nuovo ordine di cose riposava sui principii repubblicani verso i quali si sentiva trascinato, essendo grande partigiano della libertà illimitata e dell'indipendenza nazionale. Questa tendenza agli stati liberi, nutrita col mezzo delle letture di Plutarco e Platone, trovava un alimento nella nuova repubblica francese, quantunque in fondo essa non fosse tale che di nome...... Beethoven voleva che con una gerarchia proporzionata tutti concorressero al Governo dello Stato, così com'era insegnato dalla teoria di Platone. Egli voleva così per la Francia il regime della pluralità dei voti e sperava che Napoleone Bonaparte lo stabilisse secondo i principii di Platone, con qualche modificazione, e gettasse con ciò le basi della felicità universale del genere umano.....

Con queste chiacchere, concluderebbe un buontempone, si finirà per far risalire la paternità della *Eroica* prima a Platone, poi a Napoleone e finalmente a Beethoven!

***

Si consoli l'interruttore perchè questi pochi brani non sono che una parte infinitesimale di tutto quanto fu scritto sull'origine dell'*Eroica*.

(1) Nel 1802 così Beethoven rispondeva a Hofmeister che gli aveva chiesto una Sonata che, o pel titolo o altrimenti, manifestasse delle tendenze rivoluzionarie: « Avete dunque il diavolo in corpo per propormi di scriver una simile Sonata? Durante la febbre rivoluzionaria sarebbe ancora andata, ma *ora che tutto torna a posto per merito di Bonaparte.....* ».

Certo che discussioni di questo genere hanno una utilità molto relativa, tanto più in riguardo d'un capolavoro che varrebbe la pena d'essere studiato da tutti, anche se l'ispiratore non fosse stato Napoleone, pur tuttavia l'accennarvi non mi pare senza interesse.

Chi si accontentasse di quattro parole, altrettanto convincenti quanto poco esatte, si limiti alla lettura del *Dizionario* di Fétis secondo il quale " il tempo in cui Beethoven formò il piano di scriver l'*Eroica* fu nel 1804. Egli era certamente un buon tedesco, attaccato col cuore al governo d'Austria, ma come poeta, come uomo d'immaginazione, non aveva potuto trattenersi dall'ammirare il genio di Napoleone; egli se l'era rappresentato come un eroe repubblicano e la potenza riunita in lui al disinteresse, all'amore per la patria e per la libertà, ne facevano ai suoi occhi l'uomo modello dei tempi moderni. Fu in queste disposizioni di spirito che cominciò a scrivere l'*Eroica* deciso a intitolarla " Bonaparte „.

Dunque Beethoven, tenero pel Governo Austriaco, avrebbe pensato di fare una dimostrazione di simpatia per quel Napoleone che al suo Governo aveva inflitto le massime umiliazioni. Dunque Beethoven entusiasta dell' " amico della libertà „ avrebbe deciso di innalzargli un inno il giorno appunto in cui egli, calpestandole nel modo più palese, s'era proclamato imperatore (1804)!

Vede il lettore che limitandosi a conoscere l'opinione di un solo autore — anche scegliendo il più autorevole come è il Fétis — si corre il rischio di trovarsi di fronte a inesplicabili incongruenze.

D'altra parte il sostenere — come Berlioz, Wagner ed altri hanno fatto — che la Sinfonia *Eroica* non deve destare altro interesse all'infuori di quello insito in qualunque lavoro sinfonico non par oggi — dopo che alcuni fatti poterono esser meglio approfonditi — ragionevole.

L'*Eroica* ebbe una genesi specialissima che non si può ignorare. Torniamo dunque al punto in cui eravamo rimasti.

Dopo il suggerimento di Bernadotte pare che fra il Generale ed il musicista non si parlasse altrimenti della com-

posizione futura. Bernadotte lasciava Vienna — per sempre — nel 1802 e Beethoven si ritirava nello stesso anno ad Heiligenstadt.

Però l'idea non aveva mai cessato di germogliare nel capo di Beethoven. E se non subito la penna tradì la preoccupazione costante fu solo per la molteplicità dei lavori cui nel 1799 e nel 1800 Beethoven dovette dedicarsi; tra gli altri la prima Sinfonia e quella in *re*, che io ritenni fosse finita nel 1801 appunto perchè in quest'epoca cominciano a comparire sui quaderni del maestro i primi schizzi della terza. Basta un esame anche superficiale delle due Sinfonie per convincersi dell'impossibilità che siano state composte nello stesso tempo.

Dopo questi schizzi non si sa più altro della genesi di questa Sinfonia se non che la maggior parte fu composta durante il soggiorno di Heiligenstadt e che sul principio del 1804 era finita. Ries, allievo di Beethoven, dichiara d'averne visto allora coi suoi propri occhi " assieme ad altri amici intimi, la partitura sul tavolo. In alto della facciata era scritto il nome " Bonaparte „ e più sotto " Luigi van Beethoven „ (1); non una parola di più „. Tra il titolo e la firma Ries dice che v'era un largo spazio bianco che pareva aspettasse qualche altra scritta. La Sinfonia doveva essere inviata all'Ambasciatore di Francia (che non era più Bernadotte come qualcuno asserisce) perchè la trasmettesse al primo Console.

Ma la cosa — tutti lo sanno ormai — non andò precisamente così.

Ries stesso annunciò un giorno a Beethoven che il suo idolo repubblicano s'era fatto proclamare imperatore.

— E che! gridò Beethoven — questo Bonaparte non è dunque nulla più che un'anima volgare! Egli getta sotto i piedi tutti i diritti dell'umanità e non ascolta più che la voce della sua ambizione! Si solleverà sopra di tutti gli uomini e non diventerà che un tiranno....

---

(1) In italiano.

Con un salto furioso egli corse alla tavola su cui era la copia della sua Sinfonia e, lacerandone la prima pagina, la gettò sdegnosamente fra le ceneri. Subito il titolo strappato fu sostituito con una pagina bianca. La *Sinfonia Bonaparte* non esisteva più e stava per nascere la *Sinfonia Eroica.*

Però questo titolo non le appartenne subito. Il manoscritto originale (comperato alla vendita Beethoven dal compositore Giuseppe Dessauer per la somma derisoria di 3 fiorini e 10 Kreutzer) porta il seguente titolo (in italiano):

SINFONIA GRANDE

DEL SIGNOR

Louis van Beethoven.

Sotto il nome dell'autore si vede ancora una nota in matita, scritta da Beethoven di pugno proprio che dice “ questa Sinfonia fu scritta *per* Bonaparte „. E la particella che in italiano si traduce con *per* ha in tedesco il senso di “ a proposito di „ come si dicesse “ sopra „ in italiano, o “ *sur* „ in francese.

Dunque non v'è a dubitare: la terza Sinfonia doveva in origine servire per esprimere l'ammirazione che il nome di Bonaparte suscitava nell'animo di Beethoven. Però il pensare che dovesse essere una descrizione della vita e dei fasti dell'eroe — oltre che essere puerile — urta colle idee tante volte espresse da Beethoven sulla *Sinfonia a programma.*

Qui occorre il rilevare un colmo in cui questa mania di dar significati troppo definiti alle composizioni istrumentali di Beethoven ha trascinato anche il più esatto dei suoi glossatori, lo Schindler stesso. Dopo aver descritto l'ira di Beethoven pel “ tradimento „ di Napoleone, e il conseguente disprezzo rivolto all'idolo già adorato, lo Schindler pretende che la *Marcia funebre* della Sinfonia è una allusione visibile agli avvenimenti del..... 1814 e che la “ stella della speranza „ che brilla in mezzo, sotto la forma della melodia in *do maggiore,* significa il ritorno dall'isola d'Elba ed il trionfo passaggero dell'eroe fra le due catastrofi .....

Beethoven avrebbe espresso tutti questi avvenimenti precorrendoli nientemeno che di dieci anni! O perchè allora Beethoven non aveva anche preveduto che nel 1809 gli sarebbe stata offerta da Gerolamo Bonaparte, Re di Westfalia, un posto di *Kapellmeister* e ch'egli si sarebbe dichiarato disposto ad accettarlo, nonostante gli venisse indirettamente dall'odiato " tiranno? „

Ciò solo in cui si può credere allo Schindler è che Beethoven all'annuncio della catastrofe di Sant'Elena abbia esclamato: " La musica che si conviene a questo triste fatto l'ho scritta diciassette anni fa „. Con ciò egli non assumeva l'aria d'un divinatore fortunato, ma riscontrava una coincidenza.

*
* *

Dopo il parziale *auto-da-fé* del 1804, la Sinfonia rimase lungamente sul tavolo di Beethoven non ostante le sollecitazioni degli amici ansiosi di sentirla eseguita.

Non comparve in orchestra che nel 1805 col nuovo titolo, che poi le rimase: " *Sinfonia eroica per festeggiare il sovenire d'un gran uomo* „ (italiano nell'originale).

Nel frattempo subì qualche variazione?

Secondo Marcillac, ad un *andante* fu sostituita la *Marcia funebre* e fin qui nulla di strano. Ma secondo quanto riferisce il Fétis la faccenda sarebbe più complicata. Ecco le sue parole testuali: " Si dice che il secondo pezzo di quest'opera (l'*Eroica*) era finito e che questo pezzo non era altro che il colossale principio dell'ultimo movimento della Sinfonia in *do* minore (la quinta), quando uno dei suoi amici entrò un giorno nel gabinetto di Beethoven e, tenendo un giornale in mano, gli annunciò ecc....., ecc. Il suo pensiero cambiò allora di direzione; all'eroico movimento egli sostituì la marcia che forma oggi il secondo tempo della Sinfonia „.

Questo brano va preso in esame assieme all'altro che ho più sopra riportato e gli va attribuita la stessa attendibilità. Come là pareva inesplicabile che Fétis, dopo avere studiato

le Sinfonie di Beethoven, credesse possibile che esse potessero essere immaginate e composte in pochissimo tempo, qui vien voglia di domandargli donde mai egli abbia attinto la complicata notizia che, attribuita al più fecondo ed al più dotto compositore di musica istrumentale, pare inverosimile di per sè stessa. La notizia ad ogni modo perde ogni valore quando si pensi al racconto di Ries, dal quale risulta che non solo il secondo tempo, ma tutta la Sinfonia era finita il giorno in cui fu annunciata la proclamazione dell'impero francese.

Se però l'idea di questo secondo tempo della terza che poi diventa *finale* della quinta Sinfonia non è ammissibile per la grande differenza tipica dei due movimenti, pare meno improbabile che realmente ad un primo *andante eroico* sia stato sostituito l'*adagio,* conosciuto poi sotto il nome di *Marcia funebre.* Fu anche detto che il solo cambiamento sia stata l'aggiunta della dicitura *marcia funebre* all'*andante* già composto senza l'intenzione di esprimere una idea di lutto. Ma l'opinione è troppo poco seria per essere discussa.

L'argomento per sostenere la sostituzione dell'*andante-eroico* coll'*adagio-marcia funebre* dopo il cambiamento di titolo della Sinfonia è ovvio; difficilmente — si può dire — al concetto della gloria di Bonaparte si riesce a legare una *marcia funebre,* mentre essa è perfettamente al suo posto quando si tratta di commemorare un eroe o, come è detto testualmente, il " sovvenire d'un gran uomo ".

Questa opinione sarebbe anche avvalorata da quel che racconta, assieme a quanto ho riportato più sopra, lo Schindler. Pare che dopo le prime furie per la disillusione ricevuta, Beethoven smettesse anche un po' del suo sdegno per Napoleone e invece che come tiranno lo considerasse, più benevolmente, come un disgraziato degno di compassione, un Icaro che per essersi avvicinato troppo al sole avesse dovuto precipitar in basso. Allora il maestro avrebbe mantenuta la stessa destinazione virtuale alla sua Sinfonia, solo che invece di celebrare la gloria attuale e risplendente del Napoleone primo Console, avrebbe voluto commemorare le gesta di un Napoleone che era stato grande e che per pietà si considerava ora

come morto. L'ufficio di esprimere questo concetto sarebbe stato affidato alla *marcia funebre.*

Tornerò su questa questione a suo tempo, nell'esame della Sinfonia, ma non credo per ora di escludere, per ciò che si attiene alla genesi della Sinfonia stessa, la possibilità che il mutamento d'un tempo abbia accompagnato il cambiamento del titolo. Il dire che ciò non può essere perchè altrimenti Ries, che frequentava allora con assiduità il maestro, lo avrebbe narrato, non mi par valga a scalzare quelle induzioni cui ho accennato di sopra. Come si possa argomentare dal punto di vista della unità dell'opera d'arte vedremo poi.

*
* *

Abbia o no subìto qualche variazione, il fatto è che la partitura della Sinfonia non uscì per qualche tempo dalla casa di Beethoven.

Sul principio del 1805 riuscì finalmente al principe Lobkovitz, cui Beethoven l'aveva dedicata, di portarsela via col diritto di farla eseguire nel suo palazzo.

Il Lobkovitz era un tipo curiosissimo di melomane. Coetaneo di Beethoven e distinto violinista, di null'altro s'occupava che di musica. E fu in questa sua passione che l'ingente patrimonio degli avi andò in pochi anni disperso. Il suo vanto principale era quello di aver fatto udire ai viennesi, nelle sale del proprio palazzo, tutto quello che di meglio in fatto di cantanti poteva allora offrire l'Italia, tra cui Crescentini, Brizzi ed i due Sessi.

Verso Beethoven il Lobkovitz si portò sempre da vero mecenate e nel 1809 gli assegnò una pensione di 700 fiorini, che Beethoven perdette poi nel 1816, all'epoca della morte del principe, perchè il suo avere fu subito sequestrato dai creditori ed alla obbligazione che Beethoven esibì in Tribunale non fu riconosciuta efficacia alcuna.

Quanto alla terza Sinfonia non si conosce la cifra sborsata dal Lobkovitz per averne la primizia, ma, essendo escluso che alla contrattazione abbiano preso parte i fratelli di Bee-

thoven, è a credersi che si tratti di ben poco. Tanto più che il contratto con Lobkovitz si risolveva in una specie di affitto perchè, dopo aver fatto eseguire la Sinfonia, egli doveva restituire l'originale al suo autore che si riservava di venderne ad altri la proprietà.

Si ha qualche notizia confusa di questa specie di *première* in casa Lobkovitz. Il successo fu piuttosto freddo e solo il principe compositore Luigi Ferdinando di Prussia dopo la prima udizione rimase colpito al punto di chiederne una seconda e illuminò poi gli amici di Beethoven sul grande valore della nuova composizione.

La prima esecuzione pubblica avvenne nel teatro *an der Wien*, le sorti del quale furono per molti anni connesse con quella delle Sinfonie di Beethoven.

Questo teatro s'era aperto il 13 giugno 1801, sfidando la superstizione del numero, inaugurando la nuova sala con un'opera di Teyber e Seyfried, che portava — presagio fortunato, questo — il nome vittorioso di Alessandro. Successore legittimo del teatro *an der Wienden*, che fu la culla del *Flauto Magico*, il teatro *an der Wien* era restato fra le mani abili di Schikaneder, l'autore del fantastico libretto su cui Mozart aveva scritto il suo meraviglioso spartito. Allo scopo di poter sostenere con minor fatica la sua carica, Schikaneder si era aggiunto un collaboratore esperto in musica, il cantante Sebastiano Meyer, secondo marito della signora Hoefer, la cognata di Mozart che fu la prima a sostenere la parte di " Regina della notte „ nella sua opera.

Mettendo insieme la loro sveltezza e la loro esperienza i due soci non tardarono a rendere una impresa privata emula non disprezzabile dell'Opera officiale e furono la causa della grande concorrenza che allora si sviluppò a tutto profitto dell'arte.

Sul principio del 1805 Schikaneder si rivelò con un colpo da maestro e fece rappresentare con un successo straordinario la *Lodoïska* " d'un certo Cherubini „, come disse nel suo resoconto la *Gazzetta Musicale* di Lipsia. Questo successo fu il primo che diede ombra al barone Braun, Intendente dei

teatri di Corte, il quale, di rimando, si procurò subito la partitura delle *Due Giornate*, e sotto il titolo di *Giornate pericolose* la allestì sul suo teatro pel 14 agosto dell'anno stesso.

Sembra un esempio di inimitabile lestezza questo, eppure Schikaneder lo superava. Avendo saputo del progetto del Braun, si procurò un'altra copia delle *Due giornate* e col titolo di *Conte Armando* le offerse al proprio pubblico la sera del 13 agosto — una sera prima di quell'altro.

In questa lotta curiosissima entrò anche il nome di Beethoven ed ecco come:

Dopo il successo delle *Due giornate*, seguito dalla *Medea* (all'*Oftheater*) e dall'*Elisa* (all'*an der Wien*), Cherubini era divenuto l'autore drammatico più popolare di Vienna (al *certo*, la *Gazzetta* sostituiva il *celebre*); Braun allora pensò di recarsi a Parigi per ottenere da Cherubini che il monopolio delle sue opere fosse riservato solo al teatro di Corte.

Fu per parare questo colpo che Schikaneder prese il partito di assicurarsi la collaborazione di Vogler e di Beethoven, che non aveva ancor fatto le sue prove nella musica drammatica ma che solo colla sua grande riputazione di sinfonista poteva garantire il successo al teatro.

A termini del contratto concluso con Schikaneder, Beethoven diventava l'ospite del suo direttore e come tale andò infatti ad abitare in un alloggio gratuito situato nel teatro stesso. Ma il contratto durò poco perchè Beethoven non si decideva mai a scriver l'opera, e neppur questo fra i tanti alloggi di Beethoven potè vantare il carattere della stabilità. Tuttavia Beethoven fu sempre considerato come una specie di padrone di casa nel teatro *an der Wien* e quindi quando egli si decise a far eseguire la sua *Eroica* lo si accolse a braccia aperte.

***

Eseguita per la prima volta nel 1805 la *Eroica* non venne pubblicata che nell'ottobre 1806 col seguente titolo (in italiano):

Sinfonia eroica, a due violini, alto, due flauti, due oboe, due clarinetti; due fagotti, tre corni, due clarini, timpano e

basso, composta per festeggiare il sovenire di un gran Uomo e dedicata a sua Altezza Serenissima il principe di Lobkovitz da Luigi van Beethoven. Op. 55, N. III delle Sinfonie. A Vienna. Nel Comptoir delle arti e dell'industria al Hohenmarkt.

La pubblicazione avvenne allora soltanto in parti staccate ed è per ciò che alcuni mettono una data di pubblicazione posteriore.

Dopo la seconda Sinfonia il catalogo registra le seguenti opere in ordine di pubblicazione:

1804. — Op. 37. Terzo Concerto (*do* minore), piano e orchestra, dedicato al principe Luigi Ferdinando di Prussia.

1803. — Op. 38. Gran Trio (*mi* bemol) piano, clarinetto o violino, e violoncello, ridotto dal *Septuor*, da Beethoven.

1803. — Op. 39. Due Preludi, in tutti i toni maggiori e minori, per piano od organo, composti nel 1789.

1803. — Op. 40. Romanza (*sol* maggiore), violino e orchestra, composta nel 1802.

1803. — Op. 41. Serenata (*re* maggiore), piano, flauto o violino, ridotta dall'opera 25 da Beethoven.

1804. — Op. 42. Notturno (*re* maggiore), piano, viola, ridotto dall'opera 8 da Beethoven.

Op. 43. *Les Créations de Prométhée*, ballo composto nel 1800, rappresentato per la prima volta a Vienna nel 1801, ridotto da Beethoven per piano, dedicato alla principessa Lichnowska (Molto raro in commercio).

Op. 44. Quattordici Variazioni sopra un tema originale (*mi* bemol), piano, violino e violoncello, composte nel 1802.

Op. 45. Tre grandi marcie a quattro mani (*do* maggiore, *mi* bemol, *re* maggiore), dedicate alla principessa Esterhazy, composte nel 1802.

Op. 46. *Adélaïde*, parole di Matthison (*si* bemol maggiore), dedicato a Matthison (1797).

1805. — Op. 47. Sonata (*la* maggiore), piano e violino, dedicata a Rodolfo Kreutzer.

1804. — Op. 48. Sei canti di Gellert, ad una voce.

1805. — Op. 49. Due sonate facili (*sol* magg., *sol* min.).

Op. 50. Romanza per violino con orchestra.

Op. 51. Due Rondò (*do* e *sol* magg.) per piano, dedicati alla contessa Enrichetta Licknowska.

Op. 52. Otto canti ad una voce.

Op. 53. Grande Sonata (*do* magg.), dedicata al conte di Waldstein.

1806. — Op. 54. Sonata detta *Eroica* in *fa* maggiore.

L'opera 55 è la Sinfonia Eroica, che è quindi giusto ritenere pubblicata nel 1806.

Degno di nota: nella edizione del *Comptoir* di Vienna si legge, alla terza pagina della parte dei violini, quanto segue: " Questa Sinfonia, essendo più lunga d'una Sinfonia ordinaria, deve eseguirsi piuttosto al principio che alla fine del Concerto, sia dopo una overtura od un'aria, sia dopo un *Concerto*. Se si suona troppo tardi è a temersi che essa non produca sull'uditore, la di cui attenzione sarebbe già stancata dai pezzi precedenti, l'effetto che l'autore si è proposto d'ottenere. „

Un'ultima notizia che ho dimenticato di ricordare più sopra. Ries, ascoltando la rientrata imprevista del corno nella prima parte della Sinfonia — quella che Berlioz doveva poi chiamare " un caprice, une absurdité „ — non potè trattenere una esclamazione imprudente: " Satanasso d'un corno — disse — non può contare meglio i suoi aspetti? Non capisce che così stona maledettamente! „ Beethoven fulminò l'allievo con uno sguardo furioso e per poco non andò fino a percuoterlo. " E per un pezzo — conclude Ries nel raccontare l'aneddoto — il maestro non mi perdonò „.

Tutto quanto di più brusco ed esigente v'era nel carattere di Beethoven si rivelava alle prove. È noto quel che accadde nel famoso concerto dell'aprile 1803 (all'*An der Wien*) in cui fu eseguito il suo oratorio " Cristo al Monte Uliveto „. Il giorno stesso del Concerto si cominciò a provare alle otto di mattina, e alle quattordici e mezzo Beethoven non era ancora contento ed era insensibile al " grido di dolore „ dell'orchestra affamata. Fortunatamente il principe Liknowski vegliava sul suo protetto e aveva avuto la buona ispirazione di far portare nella sala del vino, del pane e delle carni fredde. Egli invitò gli esecutori a far man bassa sulle prov-

vigioni, e ottenne da Beethoven pochi minuti di riposo. Poi si riprese la prova che cessò poco prima dell'ora del concerto!

Le prove della *Eroica* furono poi un vero supplizio per gli esecutori. L'esecuzione offriva troppe difficoltà perchè un'orchestra, abituata alle facili Sinfonie di Pleyel, di Wanhal, di Gyrowetz e anche di Haydn o di Mozart, non si trovasse impacciata. Ries racconta che un giorno dirigendo il primo tempo della sua grande composizione, Beethoven stesso, arrivato ai grandi accordi in ritmo rotto della seconda parte, trascinò tutta l'orchestra in un sì completo errore che si dovette tornar da capo (Vedi più avanti quel che dice Weber).

***

Le prime accoglienze fatte dal pubblico e dalla critica alla terza Sinfonia non furono troppo lusinghiere.

Ecco come ne parla la *Gazz. Musicale Universale* del 1805:

" Questa lunga e difficile composizione null'altro è se non una fantasia ben sviluppata, piena di idee ardite e selvaggie. Essa abbonda di belle parti nelle quali si riconosce l'arditezza ed il talento del genio creatore di Beethoven, genio che pare talvolta si perda nelle irregolarità.... Come critico io appartengo certo agli ammiratori più sinceri del gran maestro, ma debbo convenire che in questo lavoro l'autore abusa sovente di durezze e bizzarrie: questi difetti ne rendono lo studio difficile, e fanno perdere l'unità ".

Quest' articolo è seguito da un elogio pomposo di una Sinfonia di Eberl (1) che il critico fa servire come di contrapposto all'*Eroica*, facendo comprendere a Beethoven in quale stile egli dovesse comporre.

---

(1) Antonio Eberl, nato nel 1766 a Vienna, morto nel 1807. Fu uno dei più celebri pianisti e compositori del suo tempo. Dopo aver passato qualche anno a Pietroburgo, ove fece eseguire per la prima volta le *Creazioni* d'Haydn, tornò nel 1800 a Vienna e si mostrò rivale serio di Beethoven nelle composizioni per piano ed orchestra. Di tutto questo però nulla ha sopravvissuto al suo autore. (Dallo Schindler).

Dopo una seconda esecuzione della Sinfonia *Eroica,* sotto la direzione dell'autore, lo stesso critico si esprime così:

" Veramente questo nuovo ed ardito lavoro di Beethoven racchiude delle grandi e belle idee, come si poteva attendere dal genio potente del compositore che vi spiega una grande forza di concezione. Ma questa Sinfonia guadagnerebbe molto in luce, chiarezza ed unità se l'autore volesse risolversi a farvi qualche taglio, visto che essa dura un'ora. Così, vi è una marcia funebre al posto dell'*andante*. Questa marcia, in *do minore,* è trattata a fuga; ciascuna entrata, fugata e prolungata indefinitamente, conduce della confusione e scappa sovente all'attenzione la più costante, anche dopo molte udizioni. Questo deve urtare i conoscitori meno prevenuti, e fa sì che questa Sinfonia sia meno generalmente gustata „.

Weber, il gran Weber stesso, non comprende nulla dello stile sinfonico nuovo di Beethoven nella *Sinfonia Eroica;* egli lo scherza in un frammento del suo " *Viaggio musicale che forse vedrà la luce un giorno* „ ove immagina una conversazione fra i varî istrumenti:

" ..... D'un tratto entrò il fattorino dell'orchestra: tutti gli istrumenti spaventati si separarono perchè sapevano che il nuovo venuto colle sue forti mani li imballava, e li portava alle prove. Adagio, disse lui, non fuggite: vi si regalerà fra poco la *Sinfonia Eroica* di Beethoven, e colui che potrà muovere un membro od una chiave parli!

" Ah, no quella! pregarono allora tutti. Piuttosto un'opera italiana; là si può ancora permettersi qualche occhiata, mormorò la viola.

" Larifari! disse il fattorino; credete voi, per caso, che nel nostro tempo civilizzato in cui si passa su tante cose, un compositore dovrà rinunciare, per voi, allo slancio delle sue idee divine, gigantesche. Dio lo guardi! Non si può più far questione ora della nettezza, della *tenuta,* della passione come al tempo di Glück, di Haendel e di Mozart. „

Questo articolo umoristico comparve nel 1809 sul *Morgenblatt,* e non se ne conobbe che dieci anni più tardi la paternità.

Si vede da questi resoconti quali enormi prevenzioni la

Sinfonia dovesse vincere a Vienna. Per di più, le opposizioni si rinnovarono dappertutto dove l' opera si eseguiva per la prima volta. Essa si attirò anche dei frequenti attacchi da parte dei vecchi professori. Fra i più scandalizzati vi fu Dionigi Weber, direttore del Conservatorio di Praga.

A proposito di questo ostinato suo nemico Beethoven amava raccontare più tardi, quando le ostilità alla *Eroica* erano cessate, che fin che Dionigi Weber era stato al mondo non aveva mai permesso che si eseguisse la Sinfonia nel Conservatorio di Praga; essa era stata dichiarata contraria ai buoni costumi. Quando dopo circa quarant'anni di vita la Sinfonia fu finalmente eseguita anche là, il vecchio direttore, stanco delle dissonanze di Beethoven, aveva creduto di lasciar questa terra..... nella tenera età di settant'anni.

All'*Eroica* si rimproverò del resto per molto tempo anche da persone meno cocciute del vecchio Weber, oltre i difetti già accennati dalla *Gazzetta* e dal giovane Weber, un' altra caratteristica curiosa.

Nell'ultimo " tempo „, in principio (v. edizione per piano, pagina 77 a mezza pagina, ove è scritto " dolce „) si trova una melodia in *mi bemolle* che a Vienna tutti si ricordavano d'aver già udita nel finale del balletto *Le creazioni di Prometeo.*

Beethoven aveva musicato la coreografia del Viganò, il coreografo di Corte, ed il balletto aveva avuto nel 1801 sulle scene del Burgtheater un grande successo. Però non s'era poi più rappresentato, nè più Beethoven ne permise la riproduzione fin che fu in vita. Più tardi ricomparve e vide nel 1843 anche le scene della Scala di Milano, con nuovi adattamenti musicali raccolti dalle opere di Haydn e di Mozart.

Come mai una melodia da ballo può trovar posto in un brano sinfonico che ha per scopo di celebrar la gloria d'un grande eroe? si chiesero tutti; e scopersero che la melodia era stata già pubblicata in un album di contraddanze e aveva servito di tema a Beethoven per le variazioni opera 35. Che abuso!

Questi confronti sono esatti e stupiscono perchè l'impiego d'una melodia nella stessa forma, ma in situazioni differenti,

si trova ben raramente nelle opere di Beethoven. Difficilmente si potrebbe trovar un altro caso, poichè nell'altro fatto simile che fu denunciato — e cioè la riproduzione in *sol* nella sonata opera 49 del *minuetto* in *mi bemol* del Settimino opera 20 — il pezzo ha lo stesso impiego.

Oggi, di fronte all'opera colossale lasciata da Beethoven, la coincidenza del *finale* dell'*Eroica* colle *Creazioni di Prometeo* viene da tutti giudicata fortuita e non vi si dà peso, ma si può credere che allora essa fosse un buon argomento in mano agli avversarî di quell'*Eroica* che pareva volesse sconvolgere tutta la scienza musicale del passato.

Un appunto. La signora Audley ed altri nelle loro biografie di Beethoven accennando a questo fatto credono che la somiglianza col *finale* del Prometeo sia nella *Marcia funebre* dell'*Eroica,* e ne accrescono l'importanza col far notare quanto uno spunto da ballo fosse stato impiegato fuor di posto. Ma l'errore è subito corretto col più superficiale esame della Sinfonia; l'aria da ballo non è diventata che una delle melodie d'un " allegro molto „.

*
* *

I giudizî che comparvero sulla terza Sinfonia dopo la morte di Beethoven, o meglio, dopo il trionfo completo della sua musica, sono così numerosi che il riportarli riempierebbe un volume. Io sceglierò per ora quelli più sintetici ed originali. Lascio immaginare al lettore le migliaia d'altre frasi ammirative che furon scritte.

A Berlioz il primo posto.

Il grande musicista così si esprime: " Si ha gran torto di mutilare l'iscrizione messa in testa alla Sinfonia dal compositore. Essa si intitola " *Sinfonia eroica per festeggiare il sovvenire di un gran uomo* „, e si vede quindi che non si tratta di battaglie, nè di marcie trionfali così come molta gente, ingannata dal titolo mutilato, si aspettano, ma invece di pensieri gravi e profondi di melanconici ricordi di ceri-

monie imponenti per la loro grandezza e per la loro tristezza, in una parola della *Orazione funebre d'un eroe*. Io conosco pochi esempi in musica d'uno stile nel quale il dolore abbia saputo conservare costantemente forme così pure e di tanta nobiltà di espressione „.

Come si vede, Berlioz s'è lasciato guidare dal secondo titolo, quello che Beethoven aveva dato alla Sinfonia in un momento di rabbia, e non ha fatto caso alcuno dello scopo pel quale la Sinfonia stessa era stata immaginata e dei sentimenti ai quali s'era ispirata. Altri non pochi commentatori noi troviamo su questa strada che oggi non si può più esitare a chiamar falsa. Wagner è fra questi quando scrive:

" Il fondo artistico dell'opera è formato da tutti i sentimenti diversi e profondamente marcati d'una individualità, alla quale nulla di tutto ciò che è umano è ignoto e che mostra come dopo i più sinceri studi di tutte le nobili passioni essa arriva ad unire nella sua natura la tenerezza più sentimentale colla forza più energica. La tendenza verso questo risultato è l'azione eroica dell'opera.... „ La forza è per Wagner il sentimento dominante nella Sinfonia. Egli ci mostra nel primo pezzo la forza materiale che arriva fino alla potenza distruttrice, e ch'è simile nelle sue orgogliose manifestazioni ad " un Titano che lotti cogli Dei „; la forza nel dolore, la forza nella gioia, la forza nell'amore sono gli altri sentimenti che Wagner scopre nella Sinfonia.

Nel doppio tema del finale egli scopre l'elemento umano e l'elemento femminino che fondono la tenera delicatezza colla maschia energia; nel *poco andante* è l'amore che parla " con una nobile e tenera serenità. Con una maniera prima dolce e carezzante e poi elevantesi a poco a poco fino ai sentimenti i più ardenti, e impadronendosi infine del cuore umano tutto intero „.

Questo ha scritto Wagner in un " programma per la terza Sinfonia „ che ha avuto molto successo e nel quale l'*Eroe* per cui è scritta la Sinfonia è l'uomo perfetto.

Marx — che ha fatto una analisi completa dei primi tre tempi della Sinfonia — cerca di conciliare una finzione poetica

col primo titolo dato da Beethoven ed il carattere proprio di ciascun pezzo. Nel primo tempo egli vede passare le peripezie di una battaglia ideale della quale i diversi temi ed i loro sviluppi rappresentano le varie fasi; col ritorno del primo motivo, è il trionfo della mente del conquistatore che tutto aveva preveduto. La *Marcia funebre* è l'immagine della notte che stende le sue ombre sul campo di battaglia, seminato dai cadaveri di coloro che sono morti per la gloria; lo *scherzo* è la gioia dei soldati e il loro ritorno in patria; il *finale* è la pace gloriosa che consacra le vittorie dell'eroe.

Il Lenz riporta nel suo libro il più curioso di questi commenti esplicativi, quello del Griepenkerl (Das Musikfest, oder Die Beethovener), premettendo che le stramberie dello stile lo rendono quasi intraducibile. Eccone qualche passaggio per curiosità: " Primo pezzo: carattere eroico mascherato. V'è un passaggio fugato che rappresenta l'entrata del secolo XIX, poi al *fa* bellicoso succede l'immensa eruzione dei bassi per arrivare alle regioni eteree del *do minore* e del *la minore* poi al tema chiaro e vittorioso del *do*..... „ Le trentasei battute in *maggiore* della Marcia funebre sono così spiegate: " Il viaggiatore porta la torcia della divinazione nelle catacombe dei secoli passati. Egli non è oppresso da ciò che fu altra volta il presente, egli si meraviglia, sogna ed impara.... Il *maggiore* è lo sguardo indirizzato non verso il passato ma verso l'avvenire; è un risultato ottenuto dalla contemplazione della storia del mondo. Il *re bemol* è il dolore spinto fino al riso. Più tardi tutta la massa riunisce ancora una volta le sue forze con un assalto risoluto di terzine, per sradicare ogni ricordo del tema doloroso. Invano! Tutto ritorna affievolito e ansante dal *la bemol* dei flauti nel tema principale, mentre i bassi incolleriti mormorano ancora, poi finiscono presto per unirsi di nuovo alla lamentela generale. Le ultime dieci battute ci rituffano pienamente nel dolore, mormorando ancora il tema morente. È così che B. ha abitudine di chiudere le sue opere „. Pag. 161: " Lo *scherzo* cominciò, ed il vicario non apriva bocca, assorbito come era per lo spirito che rispondeva al suo. Accade spesso che il vero *humorista* si

trovi annientato dall'incontro d'una natura gemella. Due *humoristi* che si incontrassero soli in un'isola deserta andrebbero a precipitarsi in mare ciascuno dalla sua parte. Gli altri salutarono alcuni passaggi dello *scherzo* cogli applausi, quello, per esempio, dove per 4 battute i bassi danzano soli sulla dominante della tonica „.

Per quanto sia divertente, basta..... e non si parli più di simili eccentricità. Servano per mettere in guardia una volta di più il lettore contro le esagerazioni delle interpretazioni letterarie.

Continuiamo lo spoglio dei giudizi più sensati.

Il Barbedette non dice di questa Sinfonia altro che questo: " Bossuet non trovò mai accenti più patetici „, poi riporta il giudizio di Berlioz senza commenti. Schumann la paragona a Clio, la musa della storia. Schindler dice che questa è l'opera in cui Beethoven mostra più che altrove tutta la sua originalità: " aber noch moege Erwahnenswerthes folgen „. L'Ernouf la chiama "*féerie* orchestrale piena di meraviglie di bellezze innumerevoli e afferrabili.... „.....

Il Lenz dice: " La Sinfonia Eroica equivale alla scoperta d'un nuovo stile: è la rottura aperta di Beethoven coll'antico mondo della Sinfonia. Piano, quadro, forma e idea, tutto è nuovo. Ma, come tutti i primi e audaci tentativi nelle arti, la Sinfonia Eroica non ha nè perfezione di dettaglio, nè unità, nè misura nella forza che si trova poi nelle Sinfonie successive. La Eroica ha il gran merito di aver dischiuso la via alle successive..... „

E infine lo Schuré: ".... Egli l'aveva chiamata *Sinfonia eroica per festeggiare il sovenire d'un gran uomo*. Meglio di qualunque commentario questo titolo precisa l'intenzione dell'autore, che ha voluto lasciare la massima libertà alla sua immaginazione. In questa Sinfonia d'uno stile così nervoso, la forza, l'indipendenza del maestro scoppiano. Rompendo il vecchio telaio egli si lancia alla scoperta. Qui Beethoven è proprio lui; egli getta la chitarra e, afferrando la lira, dice: ricominciamo. Sulla trama complicata d'una folla di motivi, un tema principale si sviluppa, si trasforma, traversa l'*ensemble*

e va sempre ingrandendosi fino alla fine. Ascoltare questa musica non è più abbandonarsi alle attrattive della passione pura come quando si ascolta quella grande sirena che è la musica italiana; è seguire il pensiero mentre lavora. La *Marcia funebre* è degna di ciò che Beethoven ha scritto di più grande; il resto non ha ancora l'architettura grandiosa, l'eloquenza irresistibile delle opere che seguiranno. Questo tentativo, che fu un colpo da maestro, segna il passaggio dalla Sinfonia danzante al poema sinfonico, genere nuovo di una immensa portata che il più grande poeta fra i musicisti ha creato „. Con diverse parole esprimono lo stesso concetto Fétis, Brenet, Scudo e cento altri.

b) ANALISI.

Un altro brano preso a prestito a Wagner:

“ Dionigi Weber a Praga la chiamava crudamente una *cosa senza nome*. È semplicissimo: quest'uomo non conosceva che l'*allegro* di Mozart ed era esattamente come se si trattasse d'uno di questi “ allegri „ che allora si eseguiva dagli allievi dei Conservatorii la *Sinfonia Eroica*. Ma ora, per quanto non si senta ancor bene eseguita, essa è accolta quasi dappertutto con applausi entusiastici. Questo deriva sopratutto dal fatto che da diecine d'anni questa musica si studia in altro modo che nelle esecuzioni orchestrali e specialmente al piano e che per molte vie oblique essa arriva a far prevalere la sua irresistibile potenza e anche il modo ugualmente irresistibile con cui questa potenza si manifesta. Se questa tavola di salvezza non le fosse stata gettata dal destino e se non dipendessimo che dai direttori d'orchestra, non conosceremmo ne anche questa che è tra la più nobile nostra musica „.

L'osservazione di Wagner è sottile. Le innumerevoli riduzioni dell'*Eroica* sono quelle che l'hanno fatta conoscere ai più, indipendentemente dalle poche esecuzioni orchestrali.

A Milano, per quel che mi ricordi io, l'abbiamo udita, in questi ultimi anni, due volte sole, nei Concerti della Scala, colla direzione di Faccio e di Martucci: tuttavia non v' è forse dilettante di musica che non ne conosca almeno qualche tempo. La constatazione di questo fenomeno mi induce a non restringer troppo l'analisi di questa meravigliosa composizione. Confido che potrà ugualmente interessare i molti, anche se riuscirà troppo dettagliata.

***

Ho accennato più sopra all'errore in cui non pochi sono caduti cercando di dare un significato a quella che più propriamente si dovrebbe chiamare *Sinfonia in mi bemol*, partendo esclusivamente dal sottotitolo che oggi ancora si legge su qualche edizione: *Sinfonia eroica per festeggiare*, ecc.

Per richiamare i due estremi ricorderò che Wagner, movendo dalla parola *eroica* ha voluto dar a tutta la composizione un significato di " forza „ e che Berlioz, seguendo la parola *sovvenire* non ha visto che " pianto e duol „. Fra questi due estremi si sono agitate le fantasie dei due mondi sognando epopee e tragedie. L'esame della Sinfonia ci convincerà che in questi giudizi il punto di partenza è falso.

Per giudicare una Sinfonia che non sia " a programma „, anche se abbia un titolo caratteristico, non v' è che una cosa sola da fare: porre attenzione a quello che dicono le note. E se con questo sistema, altrettanto semplice quanto sicuro, si esamina la terza Sinfonia di Beethoven, anche prescindendo dalla notizia che si possa avere ch'essa sia stata scritta per commemorare Bonaparte, si vede emergere chiaramente questa verità, che il chiamarla Eroica non serve a caratterizzarla altrettanto di quel che serva invece la denominazione di Pastorale per la sesta.

L'expression musicale de l'idée d'héroïsme exige de la bravoure, de l'éclat, de la majesté ou du tragique — dice benissimo Rubinstein. Ora come trovare tutto ciò in quest'*allegro*,

che, tra le altre cose, è in tre per quattro, e non ha quindi l'imponenza che porterebbe il tempo ordinario? Il primo tema assume per la costanza del *legato* il chiaro significato d'un pensiero lirico; il secondo ha carattere intimo, il terzo è triste: e i tre temi uniti non possono quindi arrivare ad esprimere nulla di eroico, perchè hanno di per sè stessi carattere opposto. Come trovare tutto ciò nello *scherzo* che è gaio e può richiamare o una danza o una partita di caccia o qualunque altro divertimento cui si diano i meno eroici dei mortali? Come trovare tutto ciò nelle variazioni di indeciso colore del *finale?*

Tuttavia, si dice, nell'*adagio* il carattere eroico è evidente! Verissimo; ma è col solo secondo tempo d'una Sinfonia che si deve attribuire a tutta la composizione uno speciale significato? E per sostenere una teoria si deve andare fino all'esagerazione di Berlioz che fa esprimere non solo a due *allegri* ma anche ad uno *scherzo* un dolore costante?

Gli studi analitici di Berlioz — già l'ho detto, ma amo ripeterlo — sono, a mio avviso, quanto di meglio è stato scritto sulle Sinfonie di Beethoven. Berlioz è forse l'unico, fra tanti, che abbia portato nell'analisi un vero spirito critico ed una profonda competenza. Ma anche queste preziose pagine hanno quel difetto che Berlioz rivela sempre nei suoi scritti: la mania di costrurre su un fatto singolo un sistema. Egli, sapendo della predilezione di Beethoven per i grandi eroi della Grecia e di Roma, sapendo quanto fossero letture favorite pel gran maestro le gesta d'Omero e le vite di Plutarco, rivolse a quegli esempi il suo pensiero, trovò che la *marcia funebre* n'era degna e di lì ideò tutto il suo edificio di lacrime. Forse un'altra causa di confusione fu per lui il titolo della Sinfonia, nella forma in cui si trova in una traduzione francese usata anche oggi: " ...... pour célébrer l'anniversaire de la mort d'un grand homme „, ma ad ogni modo il suo errore, per quanto perdonabile, non va passato sotto silenzio perchè ha fuorviato troppi giudizi.

Al tempo in cui Berlioz scriveva, non era ancora bene assicurato tutto quanto nel capitolo precedente ho esposto

circa la genesi della terza Sinfonia. Il suo titolo di " Bonaparte „ pareva allora una fola, ed al suo scopo, determinato dai biografi, nessuno credeva. Ora però su queste circostanze di fatto non mi pare possa esservi più ombra di dubbio. L'unica questione che resta indecisa è quella di sapere se o no la *marcia funebre* è stata aggiunta dopo la lacerazione del primo titolo, se o meno altre variazioni sono avvenute nel *finale*.

Il Lenz vi risponde con dei *no* recisissimi e se gli domandate che ci stesse a fare nella " Bonaparte „ una marcia funebre, egli vi replica che rappresentava il *fatum* opposto alle grandezze umane. Altri vi spiegano questa presenza strana pensando ai morti che la vittoria del primo tempo è costata, o alla notte che scende sul campo di battaglia, dopo la giornata campale. Altri vanno elemosinando significati ancor più strani ma — siamo sinceri — nessuno vi persuade. Andate poi fino al riso quando vi si vuol dar a credere che la *marcia funebre* fosse nella prima intenzione un *adagio* solito e vi si fa notare la somiglianza dello spunto colla preghiera del *Mosè* di Rossini, ommettendo di richiamarvi invece, non solo il carattere evidentemente funebre di quest'*adagio* ma anche la somiglianza di costruzione colla " marcia funebre per la morte di un eroe „ dell'opera 26 di Beethoven (Sonata in *la* bem. per pianoforte).

In sostanza dunque, che proprio la *marcia funebre* si spieghi nella prima creazione della Sinfonia non può dirsi, e diventa più accettabile il partito di credere ad una modificazione. Poichè collo splendore massimo di gloria che un grande irradia la *marcia funebre,* sia come mónito, sia come episodio descrittivo, non pare a suo posto. Di più: v' è una leggerissima *ficelle* cui attaccarsi per convincersi che nell' edizione prima la *marcia funebre* non v'era.

Già sa il lettore che quando, molti anni dopo, Napoleone moriva a Sant'Elena, Beethoven rimaneva " percosso e attonito„ come tutti gli altri mortali, e, dimenticando la stizza del 1804, diceva che la musica adattata per quel triste avvenimento era la marcia funebre dell'*Eroica*. Ora, la frase si spiega pensando al

cambiamento avvenuto e non si spiega invece ritenendo che la Sinfonia sia rimasta tal quale, anche dopo aver assunto il nuovo titolo. Nel primo caso, Beethoven avrebbe già scritto sotto la dettatura dell'idea d'un Napoleone morto per lui o di un caro sogno svanito: nel secondo caso il suo pezzo avrebbe avuto un significato relativo alla vita di Napoleone e allora non sarebbe possibile che Beethoven fosse il primo a dimenticarlo e a far credere ai discepoli che un tempo di Sinfonia possa compier l'ufficio di *bonne à tout faire*.

Si capisce che con un ragionamento così cavilloso non pretendo di risolvere la questione, tanto più che mi risovviene ora d'un argomento avversario che non può a meno di impressionare. Nell' originale dell'*Eroica* comperato da Dessauer, si dice, non v'è traccia di un cambiamento così radicale e la *marcia funebre* non si può ammettere sia stata incastrata posteriormente alla composizione di tutta la Sinfonia. Non perchè io tenga molto alla mia opinione, ma solo per ristabilire la verità delle cose osserverò contro questo argomento: 1° che il manoscritto primo potrebbe anche non esser quello del Dessauer, ma un altro, sequestrato con tutti i beni del principe Lobkovitz, nel 1816, poichè quello del Dessauer non porta neppur traccia della lacerazione della prima pagina — che pure avvenne; 2° che in ogni caso, colla manìa delle correzioni che a Beethoven tutti riconobbero non v'è niente di strano a credere ch'egli, modificando il titolo, abbia riscritta tutta la composizione così che il cambiamento — o i cambiamenti — non possano più esser visibili. Si ricordino in proposito le cancellature fatte nel manoscritto della " seconda „ con tanta precisione da diventar irriconoscibili.

Ancora un'obbiezione da superare. Come mai — si potrà dire — potete ammettere che in una Sinfonia si abbia a cambiar un " tempo „ senza farle perdere la sua unità di concetto? — Questo, a mio modo di vedere, è il punto più serio della questione e, per quanto si ragioni, si deve riconoscere che una certa perplessità è giusto rimanga sempre. Però si può ancora osservare che quando il " tempo „ è

cambiato dall'autore stesso prima che la composizione esca dal suo cassetto, probabilmente la stessa idea che ha suggerito un primo *andante* può ispirare un secondo *adagio.* E si può anche notare come l'unità della composizione nell'*Eroica* sia nel fatto evidente oggi quanto forse non era nella *Bonaparte*, dato che cambiamenti sieno avvenuti.

Tuttavia tutta questa questione non può avere una soluzione completamente tranquillante finchè nuovi elementi non vengano a portar luce maggiore. In fondo è anche naturale che, trattandosi d'una circostanza di fatto, i soli ragionamenti non possano riuscire nè ad affermarla nè a negarla in modo sicuro.

A me è parso opportuno mostrare come la negativa assoluta in cui alcuni sono venuti non sia più motivata dell'affermativa. Per mio conto ho la convinzione che la *marcia funebre* sia nata soltanto col cambiamento di titolo della terza Sinfonia.

Se però dovessi un giorno mutar parere, giuro che a questa *marcia* magnifica che mi venisse incontro dandomi dell'asino perchè non ho capito com'è nata, non risponderei che questo: tanto sei bella che, per me, puoi esser nata in cento altri modi e sempre mi piacerai al massimo grado: sempre ringrazierò il mio maestro di pianoforte che m' ha insegnato tanto che basti per poterti evocare, *tant bien que mal,* quante volte mi talenti.

***

Oh! il lirismo dei critici. Pazienza, lettore, ritorno in carreggiata e non dimentico le mie promesse.

Oltre la *marcia funebre* altri cambiamenti non credo supponibile siansi verificati nella terza Sinfonia dal 1804 al 1805. Nessuno ha posto in dubbio che sia stato toccato lo *scherzo* e si capisce, ma qualcuno ha accennato ad un rimaneggiamento del *finale* specialmente per quell'*andante* che v'è intercalato. Ora, non pare il caso di insister oltre nel di-

mostrare come quest'*andante* non sia in fondo che uno dei soliti episodi che si notano in ogni tempo delle nove Sinfonie, e che, quand'anche possa parer più lungo dell'ordinario, debba esser messo in relazione colle dimensioni generali della Sinfonia; di modo che il farne un richiamo o un parallelo della *marcia funebre* diventa inutile perchè anche col concetto primitivo di Beethoven è spiegabilissimo come un riposo creduto esteticamente utile dal compositore in mezzo alla foga di tante variazioni.

Riassumendo dunque: Beethoven ha scritto una Sinfonia in onore di Bonaparte, l'ha poi chiamata *Eroica,* cambiandone probabilmente uno solo dei tempi, il secondo.

Dunque alla genesi della Sinfonia non corrisponde esattamente — come dicevo sopra — il suo titolo d'*Eroica.....* con quel che segue, o per lo meno non si deve partire da questo per comprenderla.

Dovremo chiamarla senz'altro la " Sinfonia Bonaparte „ e andar in essa alla ricerca di tutto ciò che possa richiamare il Primo Console?

Cadremmo in un errore meno scusabile di tutti quelli che precedettero. Poichè, credendo aver predicato bene, ci troveremmo anche noi spinti a dimenticare che non si tratta qui d'un poema sinfonico, o ancor meno d'una Sinfonia-programma, ma d'una Sinfonia nella sua più libera e pura forma.

La figura di Bonaparte ha dato la scintilla, l'idea prima, ma non ha tenuto costantemente soggetto il libero esplicarsi della fantasia del compositore. La *marcia funebre* ha voluto forse esprimere il rimpianto per un ideale svanito e indirizzarsi al nuovo Napoleone, a quello in cui la qualità di " gran uomo „ era morta. Ma oltre ciò non si deve spinger troppo le ricerche: se no — ricordiamoci l'epigramma di Giusti (1) —

---

(1) ..... Il buon senso,
Che già fu capo scuola,
Ora in parecchie scuole è morto affatto.
La scienza, sua figliola,
L'uccise per veder com'era fatto.

la bellezza intima della Sinfonia va a perdersi in mezzo alla retorica.

Grande come il Napoleone del 1800, degna della sua mente sterminata, complessa e profonda come l' opera sua, forte e robusta come la sua tempra, affascinante come la più fantastica delle sue vittorie.... tutto questo si può ancor permettersi di dire: non si deve andar molto più in là coi confronti.

Che valore ha, per esempio, la scoperta che molti han fatto del " *Leitmotif* di Napoleone? „. Esso sarebbe — s'intende — formato dal primo tema della *Sinfonia:*

Orbene, come resterebbero questi commentatori se aprissero lo spartito dell'opera " *Bastien e Bastienne* „ di Mozart alla seguente *intrada?:*

E come diverrebbe lungo il loro naso se vedessero riprodotto questo stesso " *Leitmotif* di Napoleone „ nell'opera 106 di Beethoven (Grande Sonata in *si* bemol, dedicata all'arciduca Rodolfo, composta nel 1816 e pubblicata nel 1819 — pagina 342 dell'edizione Peters) nella parte in minore dello *scherzo?*:

Fosse una burla che Beethoven voleva fare all'arciduca Rodolfo paragonandolo a Napoleone? Che brutto *scherzo!*

Fino a questo estremo forse non giungerebbero i glossatori ma, tanto per finire l'argomento, ricorderò che ne han

dette di peggio. È noto quel che è accaduto per la Sonata op. 81, intitolata dal maestro: *les adieux, l'absence, le retour,* nella quale tutti i ricercatori avevan subito trovato splendidamente dipinti il dolore, la tenerezza, la gioia, di due amanti separati e poi riuniti..... fino a che l'esame del manoscritto originale non rese nota la spiegazione di Beethoven stesso. Sull' originale era scritto: *Les adieux,* per la partenza di S. A. I. l'arciduca Rodolfo, il 4 maggio 1809..... *Le retour,* per l'arrivo di S. A. I. l'arciduca Rodolfo, il 30 gennaio 1810.

Dunque, dopo tante chiacchiere — che cos'è questa *Sinfonia?* — Non " Eroica ", non " Bonaparte " e nemmeno " terza " perchè in ordine di stile deve stare più vicino alla nona che alla seconda, ma semplicemente la *Sinfonia in mi bemolle,* una delle più belle Sinfonie che mai siano state composte..... una vera meraviglia! Così io la intendo.

*
* *

Avendo semplificata e sfrondata di molto la materia e presentandosi, dopo siffatte premesse, più semplice l'esame di questo splendido organismo, è utile notare innanzi tutto il salto prodigioso verso la modernità compiuto qui da Beethoven.

Ha detto benissimo lo Schuré che " dans cette symphonie, d'un style si nerveux, la force, l'indépendance du maître éclatent: brisant le vieux cadre il se lance à la découverte ".

Il passo è deciso e grandioso, l'ardimento assume proporzioni eccezionali. Voglio fare a mio talento, pare abbia detto Beethoven e voglio arrivare a quel grado di altezza, a quel punto di complessità, cui le vecchie forme mi hanno impedito finora di toccare. Getto la chitarra e impugno la lira. Lascio il sonetto e affronto il poema.

La prima innovazione, che richiama l'attenzione, perchè più superficiale, nell'esame di questa Sinfonia è quella che si riferisce alle dimensioni, specialmente nei due tempi dis-

pari. Un po' di statistica è presto fatta: nella *Sinfonia in do* l'*allegro* contava (senza i ritornelli) 287 battute, in quella in *re* 325: in quella in *mi bemol* si giunge al numero 630. E così lo *scherzo* da 136 e 130 battute arriva qui a 445. Negli altri due tempi le differenze sono meno rilevanti.

Addentrandosi coll'analisi si scopre subito il perchè di questa maggior ampiezza, tanto inusitata da consigliare Beethoven stesso ad avvertirne gli esecutori e gli ascoltatori con quella nota che sta più sopra. Nell'*allegro* delle Sinfonie di Haydn e Mozart (vedi esempio tipico altrove) la parte meno sviluppata era la seconda, quella riservata al lavoro tematico ed alle modulazioni. Fu a questa parte invece che Beethoven cercò dare il maggior sviluppo e, nello stesso tempo, avendo scoperto per esperienza propria che nell'*allegro* di Haydn la parte più debole era la terza, che si limitava spesso ad una ripetizione della prima, pensò di dare anche a questa parte un interesse ed una importanza più considerevoli, permettendosi qualche maggior ampiezza negli sviluppi ed anche qualche novità negli episodî. E così, con una ricchezza d'invenzione che non aveva avuto finora esempî, egli moltiplicò nella seconda e nella terza parte i motivi accessorî più felici, le modulazioni più ingegnose, gli episodî più interessanti, ricorrendo alle formule del contrappunto, alle imitazioni, alle *fughe* per creare degli svolgimenti d'una inaudita ricchezza Nello stesso tempo egli variò all'infinito i suoi effetti, spezzando il ritmo, colorendo l'armonia e avvolgendo il tutto nel mantello d'una istrumentazione maschia e brillante.

Si capisce — dice il Brenet — che di fronte a questi colori smaglianti, gettati sopra l'antico canevaccio, l'intelligenza degli amatori dell'antica Sinfonia si perdesse nel seguire gli sviluppi imprevvisti, e il biasimo dovesse spesso seguire allo sbalordimento. In prova di che ecco quel che si scriveva ancora parecchi anni dopo l'apparizione della terza Sinfonia dal Monnais, che è un volgarizzatore di Beethoven: " A differenza di Haydn e Mozart Beethoven sembra che non s'imponga nel suo lavoro alcuna forma, alcuna simmetria: si direbbe ch'egli s'abbandoni all'ispirazione senza freno nè

misura; e tuttavia egli ha un piano nelle sue opere, ma la traccia ne sparisce sotto la ricchezza e l' esuberanza delle idee; essa si perde nella larghezza degli sviluppi.....; noi comprendiamo il fanatismo che essi devono ispirare ad alcuni artisti ed amatori. Ma confessiamo che questi capolavori non sono senza difetti; che nelle opere del maestro se ne trovano molte quasi inintelligibili, molte che stancano per l'incoerenza delle melodie, la durezza dell'armonia e la prolissità dello stile. Avvertiamo i giovani che nessun modello è più difficile e al tempo stesso più pericoloso dell'imitazione d'un uomo il cui stile consiste a non riconoscere come guida e legge suprema uniche, che l'ispirazione „.

L'altra modificazione importante è nello *scherzo,* che ormai non ha più dell'antico *minuetto* null'altro che il tempo in tre per quattro. Il ritmo ha una andatura decisamente più leggera e la forma s'è tanto allargata che il terzo tempo della Sinfonia può mettersi fieramente accanto agli altri.

Quanto all'orchestra, mentre se credessimo all'udito saremmo pronti a scommettere che grandi innovazioni si sono fatte, l'esame della partitura ci fa scoprire che, in confronto delle precedenti Sinfonie, non v'è che l'aggiunta d'un terzo corno.

“ Così — dice Wagner — non si può mai ammirare sufficientemente come il maestro abbia potuto esprimere chiaramente, con un' orchestra alla Haydn ed alla Mozart, delle concezioni d'una varietà e d'una ricchezza alle quali i suoi predecessori non pensavano nemmeno. Sotto questo rapporto la Sinfonia *Eroica* è una meraviglia di concezione insieme e di orchestrazione; tuttavia Beethoven in questa Sinfonia esigeva già una interpretazione alla quale le nostre orchestre non sono neppur oggi arrivate; occorreva una interpretazione altrettanto geniale quanto lo era la concezione del maestro..... ogni istrumentista doveva diventare un interprete del pensiero musicale „.

L'orchestrazione è però notevolmente migliorata per l'importanza sempre più distinta che vi acquista ogni istrumento, anche indipendentemente dalle diciture che si rivol-

gono all'interpretazione; la fusione è più completa; la sonorità degli impasti è più varia; gli effetti istrumentali sono spesso veramente nuovi e sempre efficaci. Numerose sono le innovazioni che si trovano ad ogni pagina..... ma vediamole un po' più da vicino.

* * *

L'*allegro*.

È in *mi bemol,* tre per quattro.

Berlioz fa notare che il movimento è presso a poco eguale a quello del valzer e che tuttavia nulla v'è di più serio e drammatico di quest'*allegro*. L'idea è stata suggerita a Berlioz dalla natura del tema, i cui accenti cadono quasi costantemente sul “ battere „ come nel valzer; ma dopo poche righe neppur questa somiglianza si riscontra più, così che si deve concludere che il movimento è nè più nè meno quello d'un *allegro* ordinario; forse è un po' più mosso di per sè e pare poi ancor più spigliato per la incessante varietà delle frasi che non si dàn mai tregua. Quanto al “ serio e drammatico „ di Berlioz, chi ha letto sopra sa da che falso punto di partenza sia suggerito questo apprezzamento, il quale non è poi, in linea generale, esatto, poichè nell'*allegro,* se pur vi sono dei brani “ seri e drammatici „, predominano invece quelli meno gravi nel significato e più maestosi nella forma.

È il movimento sopratutto quello che deve concorrere a che non si possano al pezzo applicare nè le similitudini del valzer nè i significati tetri. Secondo le intenzioni di Beethoven riferite dallo Schindler, l'*allegro* deve svolgersi con un “ movimento moderato, grandiosamente calmo, poco accidentato „. Il *presto,* in cui esso degenera spesso, gli toglie il suo carattere di grandezza e lo trasforma in musica tormentata, mentre la più grande calma deve regnare anche nei passaggi più energici.

Due accordi staccati tengono il posto dell'*introduzione* e servono a fissare il tono. Poi il tema, esposto dal violoncello, entra subito in campo con una franchezza, una sicurezza ed

una nobiltà che ne fa il soggetto più felice di tutti quelli che Beethoven ha scelto pei suoi *allegri*. Anche dicendo che questa genialissima melodia fu immaginata per caratterizzare Napoleone e che " durante tutto l'*allegro* essa par che passi in rivista l'orchestra intiera, che domini e diriga la tempesta sonora „ (Ernouf), mi par che si impiccolisca la sua pura bellezza. Se anche non si fosse trovata la sua origine nel *Bastien e Bastienne,* come s'è visto più sopra, si avrebbe dovuto ugualmente notare da tutti l'impronta prettamente mozartiana che la caratterizza.

È vero però che a tutta prima l'idea non si presenta completa. Con un procedimento affatto nuovo il tema, dopo essersi presentato come il sole all'orizzonte, si nasconde un momento sotto la nebbia di bellissimi passaggi armonici, per poi ricomparire in tutto il suo splendore e con tutta la rotondità del suo disco. Artificio ingegnoso e pieno d'effetto, che allunga in un periodo di 13 battute una proposizione che sembrava dovesse constare di quattro.

Il tema si svolge dopo, con una straordinaria varietà di ritmi. Notevole il ricorrere delle sincopi e delle combinazioni a due tempi, pur essendo il pezzo intero in tre. Poi si avvicendano delle frasi più dolci, poi delle altre focose. Come descrivere a parole l'insieme meraviglioso?

Già ho detto quanto io rifugga dalle interpretazioni troppo determinate. Tuttavia — volendo conservato al presente lavoro anche il suo carattere di compilazione — credo interessante tradurre qui la descrizione che fantasticamente l'Oulibicheff fa di tutto il tempo. Fra tutti credo ch'egli sia quello che, pur ricorrendo alle immagini e pur vedendo ciò che la Sinfonia non esprime nè può esprimere, si scosta meno da un'analisi esatta. Tanto più che egli alle sue parole premette una profonda osservazione. È un quadro — dice — questa Sinfonia, non in azione ma in idea: così che pare drammatico, guerresco od altro, mentre mai l'autore si scosta dal vero e puro stile della Sinfonia. Con questa premessa leggiamo:

" Nel soggetto riconosciamo un pensiero che abbraccia il mondo per effettuarne la conquista; un pensiero grave e

calmo prima, come tutte le meditazioni d'una simile portata, ma che già chiama naturalmente a sè l'impressione e l'immagine di tutto ciò che deve concorrere alla sua esecuzione ed ai suoi risultati. Di qui gli episodî pieni di grandezza e di beltà che Beethoven ha saputo ricavare dalla idea poetica per circondarne l'idea musicale con arte così meravigliosa. Conquistare il mondo è una idea che sorride abbastanza all'immaginazione ed all'orgoglio, come ce lo insegna quella piccola frase carrezzevole e adulatrice che si presenta per la prima e che il clarinetto, l'oboe, il flauto ed il primo violino ripetono l'un dopo l'altro. A questo rallegramento melodioso succede una figura turbolenta, disposta a gruppetti di semicrome, che indica il fragore delle armi e i giuochi di luce che esse producono nell'incrociarsi. Dopo, il gran capitano vede sfilare la sua guardia che marcia coi tre colpi della battuta a passi uguali..... Che imponenza e che contegno! Una truppa magnifica — pare — una truppa di cui l'ultimo fantaccino è un eroe e che col solo sguardo riduce in polvere il nemico „.

Una piccola pausa: abbiamo finito la prima parte dell'*allegro* e, guardandolo nel suo complesso, anche senza occuparci dei pensieri del gran capitano, e dello sfilar delle sue truppe siamo rimasti intontiti. Al tema principale gli altri temi episodici si sono legati con dei *tutti* di una stupenda vigoria e con dei coloriti orchestrali veramente smaglianti: pare che essi rincorrano continuamente il tema principale, gridandogli d'arrendersi, senza mai poterlo afferrare e senza neppur riuscire a vederne la figurazione intera. Alla fine la calma si impone dopo tanta agitazione, come durante la corsa s'era già fatto sentire qualche accenno di stanchezza col mezzo di alcune melodie dolenti, sospirose, appena accennate e subito fatte tacere.

“ Ma — continua l'Oulibicheff — dopo aver compiuto il censimento delle sue forze, ricapitolati i suoi piani d'attacco e di difesa, l'eroe, nella seconda parte, s'accinge a combinarli seguendo le esigenze dei suoi piani giganteschi e richiamandoli mentalmente all'azione; una azione di cui i risultati sono

previsti ed infallibili, poichè lui stesso, l'uomo del destino, si incarica di diriger tutto. Preparatevi dunque a sentire una composizione complessa, uno sviluppo tematico che supera in potenza tutto quel che si conosce nella musica istrumentale. Dal chiaro sole di levante che era stato il tema al suo debutto esso diventa ora una sanguinante meteora, una formidabile cometa della quale le viscere in ebollizione minacciano di bruciare il mondo. Ora sinistro, ora splendido, si vede questo dio delle battaglie seminare da un lato lo spavento e la morte, dall'altro avvolgere i suoi soldati in uno sguardo protettore nel quale s'illumina il fuoco del loro coraggio. I pensieri strategici del grande capitano abbracciano il campo di battaglia sotto i suoi più svariati aspetti. Qui egli comanda in persona le sue truppe leggiere durante una scaramuccia e dà degli ordini con una voce che s'alza sempre più e accelera il galoppo degli squadroni, marcato dalle semicrome (battute 182—210). Più lungi si impegna una mischia furiosa ma il soggetto vi manca perchè là fa troppo caldo per un soldato rivestito della porpora imperiale. Una carica alla baionetta viene eseguita dalla vecchia guardia, voglio dire dal motivo principale: ora però non si tratta più della rivista: l'invincibile falange non marcia più dritta e fiera. Essa si torce come un serpente ferito, attraverso ad una frenetica modulazione, sale con rabbia, si ostina e sale sempre, ma d'un colpo s'arresta. Le sue forze si spezzano contro una resistenza superiore che non si sa bene quale sia se Dio od il nemico „.

*
* *

La " resistenza „ cui accenna l'Oulibicheff obbliga anche noi a fermarci un momento. Si tratta evidentemente di quella famosa dissonanza del *mi* contro il *fa* che ha tanto spaventato quei teorici d'allora i quali solevan dire che *mi contra fa est diabolus in Musica.* Anche Berlioz è un po' scandalizzato; non tanto forse per l'assurdità armonica quanto perchè non riesce

a capire che mai significhi questa specie di grido selvaggio e straziante. Dal lato tecnico, per quanto oggi la cosa non produca più grande impressione, pure riesce inesplicabile: non si può neppure chiamarla un rivolto di settima maggiore; non ha nome e rimane semplicemente un capriccio, un *fa* naturale acuto prodotto dai violini contro un *mi* naturale, quinta dell'accordo di *la* minore, degli altri istrumenti. Quanto a quel che voglia esprimere questa stranezza c'è a stupirsi che Berlioz non abbia evocato i pianti ed i singhiozzi che accompagnano il suo disgraziato eroe: L'Oulibicheff almeno (in un passo che non voglio riportare) non esita a rivolgere il pensiero all'incendio di Mosca. Nientemeno! Per chi vede nella Sinfonia null'altro che la musica per la musica non v'è a far tanto sforzo d'immaginazione e la " resistenza „ non pare che un passaggio armonico arrischiato ma efficace per rompere la uniformità del procedimento.

Già che siamo alle bizzarrie, come le chiama Berlioz, accenniamo a quell'altra che si trova in questo tempo e che originò il ricordato diverbio fra Beethoven e Ries; l'*entrata* del corno. I primi ed i secondi violini, soli, tengono in tremolo le due note *si* bemol e *la* bemol (seconda maggiore), frammento dell'accordo di settima della dominante del tono di *mi* bemol, quando un corno, che ha proprio l'aria di sbagliare e di attaccare due battute prima del dovuto, come pareva a Ries, viene temerariamente a far sentire un accenno del tema principale *(mi-sol-mi-si)* con quattro note che formano un accordo di tonica e che restano quindi contrapposte alle due note dissonanti dell'accordo di dominante:

L'orecchio rimane innegabilmente urtato. Non per lungo tempo però, giacchè subito un vigoroso *tutti* dell'orchestra toglie la parola al corno e la concede ai violoncelli, i quali poi riprendono il tema con più convenienti armonie.

Una spiegazione razionale di questa stranissima combinazione armonica non si può neppur cercare: è un capriccio e null'altro. Beato il Lenz che riesce ad entusiasmarsi anche per questa dicendo che: " l'intenzione di questa *entrata*, giudicata prematura dall'orecchio, è qualche eco lontano del motivo dell'*allegro* che viene a galleggiare là nel *gurgite vasto.* Queste cose sono il sorriso della chimera, collocato sopra tutt'altra bocca e che sarebbe assurdo credere di poter conservare nello spirito ad uso dei conservatori. Questo nè si imita nè si deve imitare; si trova o non si trova sotto la penna del genio ".

Le " chimere " del Lenz non hanno impedito che tutti giudicassero disgustoso il passo e non hanno trattenuto un editore francese dal correggerlo, sostituendo al *la* bemol dei violini un *sol.* La correzione però parve così irriverente — tanto più quando la testimonianza di Ries venne ad accertare che l'effetto era voluto da Beethoven — che anche l'editore francese dovette rinunciare alla sua trovata. Così oggi l'*entrata* strana del corno è ancora conservata in tutte le partiture; e giustamente, poichè Beethoven può farsi perdonare ben altro, e se anche ha dato uno strappo alle regole d'armonia nessuno lo può riprendere.

Nella terza Sinfonia vi sono del resto altre combinazioni armoniche non sostenibili colla teoria. In quattro battute — per esempio — i flauti eseguiscono dei *mi* e *fa* acuti mentre le parti basse del quartetto producono l'accordo di *la* minore, così che ne risulta il cumulo di due tonalità, *la* minore e *fa* maggiore. Ma a tutto ciò non va data importanza di sorta: oggi poi neppure l'orecchio nostro — abituato a dissonanze ancor più ostiche — si lamenta ormai più, nè ha bisogno, per essere calmato, dell'idea poetica che secondo quel che dice, sarcasticamente, l' Oulibicheff è la panacea per far cambiare in bellezze anche le cose per sè stesse difettose.

Eccoci involontariamente ritornati al racconto dell'Oulibicheff interrotto dalla famosa " resistenza „. Superato lo scoglio l'immaginoso autore si vede d'un tratto trasportato in Egitto e fors'anche in India poichè " dopo alcune battute, che non sono che una preparazione ed equivalgono al silenzio, si sente d'un tratto una melodia d'un colore orientale che il violoncello e gli oboe intonano a maniera di *trio*. Questo episodio che non s'era ancora prodotto, ritorna fino a quattro volte e si presenta nei toni minori di *mi* naturale, *mi* bemol, *fa* naturale per concludere ancora in *mi* bemol „. Queste modulazioni insolite paiono selvaggie all'Oulibicheff, ma più rudi ancora sono quelle che seguono, quando il tema principale rientra, senza svolgersi per intero, e passa in poche battute dal *mi* bemol al *re* bemol e al *do* naturale. L'effetto di crescendo qui è bellissimo e questa insistenza del tema, malgrado che i toni precipitino vertiginosamente, interessa al massimo grado, anche senza pensare " all'idea fissa, alla volontà immutabile, alla voce dell'eroe che, dovunque si faccia intendere, sotto i fuochi divoranti dell'Africa o nel ghiaccio delle regioni polari, in mezzo ad un'orgia di banditi o durante i funerali della grande armata, vuole sempre la stessa cosa ed è sicuro d'essere obbedito „.

La *perorazione* che comincia alla battuta 636 è un vero modello di quel procedimento che si chiama amplificazione. Ritornato alla primitiva serenità, ripreso allegramente dai corni, ai quali i violini non tardano ad unirsi, scendendo quindi nei bassi, completandosi nella sua marcia con tutti i timbri dell'orchestra, salutato trionfalmente dal continuo picchiare dei timpani, il tema arriva ad un volume enorme, ad una potenza strepitosa. Più ancora che al valore d'un eroe è all'onnipotenza d'un Dio che il pensiero si rivolge. Bella è però qui anche l'immagine dell'Oulibicheff: " L'eroe circondato dai suoi prodi compagni sale sulla cima del Campidoglio e sparisce fra l'uragano delle acclamazioni popolari „.

*
* *

L'*adagio*.

Ci siamo a quella commovente *marcia funebre* che si può collocare fra le pagine più note e più generalmente gustate.

I violini mormorano un canto grave e largo, accompagnato dal ritmo velato dei bassi. Questo canto ripetono gli strumenti da fiato, ma con accento quasi di pianto; segue il *maggiore* come un pensiero consolante. Si riode il primo motivo, ma riappare più agitato. Si direbbe che l'artista ha il cuore gonfio pe' sospiri, e che, soffocato dalle lagrime, manifesta il pensiero suo mercè slanci dolorosi. L'animo suo si espande in un lungo lamento; tosto anche questo divien fioco: gli manca la voce, e le labbra a mala pena balbettano la frase, interrotta parecchie volte, e la compiono per non ripeterla mai più.

Questo in pochi tratti il riassunto delle sensazioni prime che si ricevono dall'immortale *marcia funebre*. Dopo aver visto davicino la più sterminata grandezza umana nell'*allegro*, vi sentite richiamati qui a considerare la vanità di tanti sforzi di fronte al nulla in cui tutti dobbiamo finire.

Nessun poeta ha mai espresso con tanta profondità di sentimento il dolore e la solennità della morte. Se passi un imponente funerale, oppure si commemori una grande disgrazia, o si pianga un estinto caro, nessuno può dire: è la morte sola, la terribile e inesorabile dea che ci si affaccia e ci turba.

Già ho accennato ai tanti modi con cui fu dagli scrittori interpretato questo pezzo, come già ho riassunto le opinioni diverse sul pensiero che deve averlo dettato: non richiamo qui nulla di quelle discussioni perchè mi parrebbe di guastare la severa sua maestà. Per me una sola spiegazione è possibile. L'animo di Beethoven in un momento di estremo accasciamento, di disperata angoscia, s'è sfogato in queste pagine ed ha parlato col suo più alto linguaggio. Nessun movente esterno basterebbe per spiegare tanta nobiltà di dolore. Forse la disillusione patita pel voltafaccia di Napoleone è stata la

prima favilla, ma la gran fiamma che n'è nata ha origine più intima, più personale. Tutti i dolori ed i disinganni che travagliavano il grande maestro hanno cercato la voce che li esprimesse degnamente.

È mio dovere d'aggiungere però che trattandosi di *marcia,* il ricorrere col pensiero ai funebri di un grande eroe è più che giustificabile, e appare anche opportuna l'evocazione che altri ha fatto dei versi di Virgilio:

> Multa quae praeterea Laurentis praemia pugnae
> Adgerat, et longo praedam jubet ordine duci.
> Post bellator equus, positis insignis, Aethon
> It lacrimans, guttisque humectat grandibus ora.

Si lascia intatta la sublimità del pezzo anche vedendo nella sua prima parte il lento procedere del corteo, nella seconda un accenno all'immortalità del nome di chi è morto, nella terza la sosta alla chiesa, nella quarta la fossa aperta al cimitero e l'ultimo saluto dei congiunti. Però, innegabilmente, la spiegazione diminuisce l'emozione interna di chi ascolta.

La struttura del tempo è assai semplice. Nella prima parte il tono è *do* minore, l'andamento più drammatico che classico; lo stile più vicino ad Händel e Bach che ad Haydn e Mozart. La frase principale, esposta completamente sul principio, ritorna poi a brani e trova per la via un altro tema caratterizzato da una scala lenta di biscrome d'un effetto originalissimo. Con un passaggio armonico brevissimo e regolare si presenta la seconda parte, in *do* maggiore, che è più dolce nello spunto e meno lenta nel movimento. Ma ben presto il tema della marcia torna e si ricade con lui nel modo minore; segue un fugato efficacissimo e poi il tema ricompare non più in *do* ma in *sol* minore, interrotto d'un tratto da una strappata acuta dei violini, cui segue una pausa generale. Il tema allora par che si spezzi e viene prima cantato quasi allo scoperto, senz'altro accompagnamento che il pizzicato dei bassi, poi si isola e si rompe sempre più, fin che, come sfinito, muore in un lungo accordo tenuto.

*
* *

Lo *Scherzo.*

Si è voluto trovare anche in questo brillantissimo tempo una nota di tristezza. S'è detto che, dopo le note lugubri dell'*adagio* qui si presenta una persona che per non esser doma da profondo abbattimento, trova la forza di rasserenarsi. Invece qui il concetto melodico è vivacissimo fin dalle prime note e l'istrumentazione pare destinata a dargli un carattere tutto speciale di una partita di caccia o di una festa sull'erba. Gli accordi dei corni procedono maestosi, ma il movimento che li attornia è rapido, incalzante. È un vero *scherzo* nel senso prettamente italiano della parola.

Berlioz vede i guerrieri dell'Iliade celebranti delle danze funebri sulla tomba dei loro capi, ma qui più che mai egli non può trovare nell'essenza del pezzo nulla che giustifichi il suo paragone. Cogli altri *scherzi* di Beethoven questo si differenzia solo per la proporzione e per quegli altri caratteri che ho notato più sopra, ma ha, come di solito, il significato di giuoco spensierato e saltellante, di *badinage.*

È anzi più degli altri irrequieto ed agitato. Sul principio un ronzìo insistente vi fa pensare ad uno sciame di api che si slanci dall'alveare, benedicendo al sole ed alla primavera; poi vi par d'entrare in una foresta popolata da animali d'ogni genere che si rincorrano e siano incalzati da una muta di cani. Non una fucilata però, non spargimento di sangue, poichè il ritmo brillante e caloroso non si arresta un momento solo dal principio alla fine. Le poche battute *alla breve* — che il Lenz chiama, non so perchè, una grossolanità immortale — fanno come da epilogo e vogliono quasi concentrare nel poco tempo che resta il divertimento generale.

*
* *

Il *finale*.

Qui vi sono minori bellezze da gustare. È indubbiamente questo il tempo meno riuscito di tutta la Sinfonia. Non per la pretesa somiglianza del tema con una frase del balletto *Prometeo* che tanto scandalizzò i primi uditori della Sinfonia, ma per tutto il complesso, questo *finale* non va collocato fra i più riusciti di Beethoven. La forma, per quanto nuova, non piace del tutto: non è più l'*allegro* od il *rondeau* di Haydn nè la *fuga* della Sinfonia in *do* di Mozart, è un succedersi e un incrociarsi di variazioni sopra un brevissimo tema che giunge persino a parer prolisso. Si direbbe che l'ispirazione di Beethoven, stanca, si sia limitata a creare più che della vera musica una curiosità musicale.

Sotto l'aspetto di " curiosità „ anche questo tempo è molto interessante. Un passaggio d'istrumentazione originalissimo si fa notare fin dal principio e dimostra quanto effetto si possa trarre dalla differenza dei timbri. Ecco come lo descrive Berlioz: " Un *si* bemol dei violini è ripetuto subito dai flauti e dagli oboe a maniera d'eco. Quantunque il suono sia ripercosso sul medesimo grado della scala, collo stesso movimento e con una forza eguale, risulta tuttavia da questo dialogo una differenza così grande fra le medesime note che si potrebbe confrontare a quella che distingue l'azzurro dal violetto. Simili finezze di tono erano assolutamente sconosciute prima di Beethoven ed è a lui che noi le dobbiamo „.

Il tema è fatto con *pizzicati* dei contrabassi, corrispondenti prima ad una croma per battuta, poi sostituiti da una arcata più lunga che permette ad una *fuga* di svolgersi. Più tardi i *pizzicati* ritornano e diventano l'accompagnamento d'una melodia che si eleva con molta nobiltà di linea ma senza una grande originalità. Il procedimento è ingegnoso ma dura troppo: trecento battute circa di continue variazioni,

senza la ricchezza d'episodî solita in Beethoven. Una interruzione felicissima è quella prodotta dal *poco andante* che si compone d'una frase cantata, leggermente triste e assai lenta in confronto di tutto il resto. In ultimo, con poche battute di *presto* e con una *coda* sonora, la breve perorazione chiude il *finale* molto efficacemente.

Prendo a prestito la conclusione da Berlioz e questa volta non mi arrogo il diritto del beneficio d'inventario: " Beethoven ha scritto delle cose più impressionanti forse di questa sinfonia, molte altre sue composizioni colpiscono più vivamente il pubblico, ma, bisogna tuttavia riconoscerlo, la *Sinfonia Eroica* è così forte di pensiero e d'esecuzione, lo stile è così nervoso, così costantemente elevato e la forma così poetica, che il suo valore è uguale a quello delle più alte concezioni del suo autore „.

QUARTA SINFONIA

(in *si* bemolle)

---

a) NOTIZIE.

La quarta Sinfonia venendo in ordine cronologico dopo l'*Eroica* par che segni un " ritorno all'antico „ sotto tutti i rapporti. Ritorno all'antica serenità di animo dell'autore e ritorno all'antica semplicità dell'opera sinfonica.

Tuttavia nel periodo di tempo che intercorre fra le due produzioni nulla giustifica nè l'una cosa, nè l'altra. Non la quiete dello spirito perchè i dolori di Beethoven non ebbero mai un momento di tregua, e s'accrebbero ogni anno di più, non lo stile piano perchè la comparsa del *Fidelio* dà indizio contrario sulle tendenze di Beethoven.

Questa Sinfonia rappresenta, per l'uomo e per l'artista, la calma che i forti sanno sempre trovare dopo le avversità o le battaglie, e sotto questo punto di vista è veramente ingiusta la parte di Cenerentola che da molti ad essa viene assegnata fra le nove sorelle.

È segnata in catalogo con " Op. 60 „, ma la vicinanza con la terza (55) non è che apparente, prima di tutto pel ritardo nella pubblicazione di questa e poi perchè nell'enumerazione delle opere intermedie non figura la maggior parte di quelle che in questo periodo furono composte, cominciando dal *Fidelio*. Il catalogo ad ogni modo registra:

1807 — Op. 56. Concerto triplo, piano, violino, violoncello, con accompagnamento d'orchestra, dedicato al principe Lobkovitz, composto nel 1804-5.

1807 — Op. 57. Grande Sonata *appassionata* (*fa* minore) dedicata al Conte di Brunswich, composta nel 1804.

1808 — Op. 58. Quarto Concerto (*sol* maggiore) piano ed orchestra, dedicato all'Arciduca Rodolfo, composto nel 1806.

1808 — Op. 59. Tre Quartetti (*fa* maggiore, *do* maggiore, *mi* minore) 2 violini, viola, violoncello, dedicati al conte Rasumowschy.

1808 — Op. 60. Quarta sinfonia (*si* bemol) dedicata al Conte Obensdorf.....

Questo Conte Obensdorf era un intelligente dilettante di musica. Si racconta che nell'autunno del 1806 egli fece una visita al Principe Lichnowsky, ove egli trovò Beethoven, e udì la sua Sinfonia in *re* eseguita dall'orchestra privata del Conte. In quest'occasione, o poco dopo, Beethoven fu richiesto da Obensdorf di comporre una Sinfonia per lui, verso un compenso di fiorini 350. Beethoven accettò l'offerta, e designò di adempiere il suo impegno colla Sinfonia di *do* minore. Ma alla fine, con un'esitazione non infrequente in lui, egli si trovò costretto a dedicare la Sinfonia in *do* minore al Principe di Lobkowitz e nel nov. 1, 1808, egli scriveva a Obensdorf: " Non consideratemi in una luce sinistra; la Sinfonia che avea inteso per voi, fui costretto pel bisogno di vendere con una seconda ad altri. Ma, state sicuro che riceverete prestissimo quella che eravate destinato ad avere ". E Obensdorf ricevette la " quarta ".

Prima però di veder com'è nata e come comparve in pubblico questa Sinfonia ci è indispensabile accennare a quel periodo importante della vita di Beethoven che si riassume nel titolo dell'unica opera drammatica da lui lasciataci: *Fidelio*.

***

I successi di Cherubini a Vienna avevano eccitato anche l'emulazione di Beethoven. Beethoven era a quest'epoca ancora assiduo frequentatore dei teatri lirici, poichè egli non cessò

di dimostrare una vera passione pel teatro se non quando la sordità sempre crescente lo obbligò a separarsi del tutto dal mondo dei suoni. E non mancava mai alle rappresentazioni delle opere di Cherubini. È noto che entrava in teatro fra i primi per potersi sedere in un posto prossimo all'orchestra, e ascoltava religiosamente l'opera, non movendosi fino all'ultima nota se essa gli piaceva, e partendo dopo il primo atto in caso contrario.

Il desiderio di scrivere per la scena ingrandiva sempre più nell'animo di Beethoven, quando un'occasione propizia gli si presentò. Il barone Braun era riuscito ad impadronirsi anche del teatro *An der Wien,* quello stesso che Schikaneder aveva fondato coi proventi del *Flauto magico,* e a cui aveva poi fatto acquistare tanta importanza, e verso la fine del 1804 aveva offerto a Beethoven di comperare da lui, con regolare contratto, quell' opera che già Schikaneder aveva aspettato inutilmente. Un *régisseur* dei teatri di Corte, Federico Treitsche, fornì il libretto, traducendolo da un cattivo dramma di Bouilly e Beethoven si mise all'opera con entusiasmo.

Ecco quel che narra relativamente all'esecuzione lo stesso Treitsche: " Verso la metà del 1805 la musica era pronta, ma delle enormi difficoltà sorsero per la rappresentazione. Le parti delle donne potevano convenientemente essere assunte dalle signore Milder e Müller, ma le parti d'uomo lasciavano molto a desiderare. Il testo offriva pure molti difetti cui non si poteva rimediare. E intanto l'uragano rumoreggiava nel lontano; la guerra minacciava Vienna, e toglieva agli uditori la possibilità della calma necessaria per apprezzare un'opera d'arte. Pure si doveva cercare d'offrire al pubblico uno spettacolo di natura tale da stuzzicare la curiosità e da attirare la folla in teatro e si fondarono tutte le speranze sul *Fidelio.* Ma esso fu rappresentato sotto una cattiva stella il 20 novembre, così che dovemmo convincerci con dispiacere che non lo comprendevano nè i nemici, nè gli amici, e dopo tre rappresentazioni si dovette sospenderlo. „

Un fiasco dunque, si direbbe oggi, senza neppur ricorrere alla pietosa frase del " successo di stima „, ma si dovrebbe

aggiungere che un esito disgraziato era inevitabile tanto pel valore dei cantanti quanto pel genere del pubblico.

Tolte le due donne, discrete, il tenore Demmer non aveva più voce e il baritono Meyer stonava metodicamente; gli altri erano artisti di infimo ordine. Così che un tale complesso non poteva bastare per far dimenticare le preoccupazioni politiche che agitavano allora la popolazione viennese e non pareva sufficiente per riuscire a nascondere alle truppe francesi il peccato d'origine dell'opera tedesca.

Fin dai primi giorni di novembre l'Imperatrice aveva dato il segnale della partenza e il 10 l'armata francese aveva occupato tutti i sobborghi situati a l'ovest della capitale. Il 13, alle 11 di mattina, lo stato maggiore, guidato da Murat e Lannes, faceva la sua entrata a Vienna a suon di musica, seguito da un corpo d'occupazione di 15000 uomini. Finalmente il 15 Bonaparte inviava ai Viennesi un proclama datato dal castello di Schoenbrünn, ove aveva posto il suo Quartier generale, mentre il generale Hullin aveva preso stanza nel palazzo Lobkovitz, e Murat s'era fissato in quello del principe Alberto.....

Il 20 si rappresentava il *Fidelio* dinanzi ad una platea composta di militari francesi.

L'insuccesso produsse la più penosa impressione sull'animo di Beethoven. Di solito il suffragio del pubblico lo lasciava indifferente, ma qui, sul terreno drammatico, egli comprendeva tutta l'importanza d'una battaglia perduta, anche coll'attenuante delle condizioni sfavorevoli. In teatro il compositore ha bisogno dell'appoggio spontaneo del pubblico, gli occorre il successo immediato se no lo scoraggiamento s'impadronisce di lui. E la prova di quello che sentiva allora Beethoven ce la offre il seguente brano di una sua lettera:

" Mio caro Meyer,

" Vogliate pregare il sig. di Seyfried di dirigere la mia opera questa sera; desidero udirla da lontano. In questo modo, la mia pazienza non sarà messa a troppo dura prova, e non avrò il dolore di veder massacrare la mia opera sotto gli occhi miei. Amo credere che tutti siano animati da buona

volontà, ma potete fare pur cancellare nelle parti tutte le indicazioni di colorito, i *pp*, i *crescendo*, i *decrescendo*, i *forte*, i *ff*, giacchè non se ne osserva nessuna.

" L'udire una cosiffatta esecuzione basta per farvi perdere per sempre la voglia ed il coraggio di scrivere musica da teatro. „

Oltre la lettera un aneddoto. Poco dopo queste rappresentazioni il violinista francese Baillot si trovò con Beethoven in una sala del teatro, e stava ad ascoltare le lamentele di Beethoven contro la freddezza del pubblico quando, d'un tratto, la conversazione fu interrotta da un rumore stridente e sonoro. Era un garzone di scuderia che in un angolo russava *à plein nez*. " Vedete, disse Beethoven, io vorrei essere altrettanto bestia di quel giovanotto là. „

Da questo scoraggiamento tentarono gli amici di togliere Beethoven, insistendo perchè si avesse una nuova riproduzione del *Fidelio* con artisti migliori e suggerendo nello spartito opportuni tagli e modificazioni. A tale scopo si tenne un'adunanza dal Principe Lichnowsky. La seduta fu delle più burrascose. Durò dalle 7 di sera all'una dopo la mezzanotte. Nessuno ricordava d'aver visto mai Beethoven in uno stato di tanta eccitazione. Più volte egli avrebbe abbandonata la sala se non lo avessero trattenuto le gentili preghiere della principessa.

Le conclusioni dell'adunanza furono: tre pezzi interi tagliati, e tolti via parecchi frammenti importanti, specie nei due grandi finali.

Il *Fidelio* da tre atti ridotto a due, e con una nuova *ouverture* (la terza) rivide le scene del teatro *an der Wien* la sera del 29 marzo 1806, ma se piacque di più non si può affermare abbia sollevato grande entusiasmo poichè gli incassi furono mediocri, tanto che il barone Braun se ne lamentò con Beethoven e questi, seccato gli rispose: " Io non scrivo per le gallerie; rendetemi immediatamente la mia partitura; non permetterò che essa resti più a lungo nelle vostre mani! „

Il barone di Braun non se lo fece dire due volte, e così

il *Fidelio* disparve per un pezzo dalla scena; e non riuscì a trionfare che molti anni dopo, nel 1814 per la prima volta.

Musicalmente il *Fidelio* ha una grande importanza anche nella storia delle Sinfonie. La sua comparsa pare che segni un mutamento di indirizzo della musa di Beethoven. Giacchè nel *Fidelio* la ricerca dell'*espressione drammatica* è quella che costantemente e sopra ogni cosa guida gli sforzi di Beethoven, e questa tendenza è in antitesi con tutta la sua musica da camera e da concerto. Non posso fermarmi a lungo sopra quest'opera che certamente influì molto su quelle di Weber e di Meyerbeer e aprì più d'un segreto a Wagner: accennerò a quello che ancor oggi pare in lei più grave difetto, la mancanza, cioè, di unità.

Questo prova che anche Beethoven, pur avendo intravisto il *dramma musicale,* non era stato capace di liberarsi dal materiale dell'antica opera, dalle arie, dai duetti e dagli assieme. E il sentimento intimo di questa impotenza, aggravato dall'insuccesso, può annoverarsi come altra delle cause del suo ritorno alla forma sinfonica.

*
* *

Dopo il periodo di sconforto che Beethoven aveva attraversato, pare che egli abbia sentito il bisogno d'un po' di distrazione. E sul finire dell'estate 1806 egli partì per l'Ungheria per passar qualche tempo col suo amico conte di Brunswich. Di là passò in Slesia, presso Troppau.

" Beethoven, dice la Breunig, è ora nelle terre del conte Lichknowski dove conta di fermarsi fino alla fine del mese d'ottobre. La sua posizione è molto precaria poichè la sua opera non ha potuto essere rappresentata che raramente e non gli ha fruttato quasi nulla (1). Il suo stato d'animo è ge-

(1) Circa 200 fiorini. È vero però che, secondo Beethoven, il Barone Braun aveva fatto male i conti degli utili, e che la società di Vienna era ancora dispersa a cagione della guerra, così che il teatro era sempre vuoto.

neralmente melanconico e, se si deve giudicare dalle sue lettere, il suo soggiorno in campagna non ha avuto quella benefica influenza che egli ne sperava „.

Beethoven infatti rimase poco presso il Lichnowski, anzi l'abbandonò presto e bruscamente dopo una delle sue solite stramberie.

Una sera in cui lo si supplicava di sonare, egli rifiutò assolutamente di mettersi al piano. Irritato da questa resistenza, il principe lo apostrofò vivamente, ricordandogli che sulle sue terre egli aveva diritto di far giustizia, e poteva rinchiuderlo in una prigione. Beethoven prese la minaccia sul serio e di notte fuggì a Troppau, onde da una carrozza si fece condurre colla massima velocità a Vienna.

Fra la seconda rappresentazione del *Fidelio* e questo ritorno umoristico si colloca generalmente la composizione della quarta Sinfonia, che — si dice — fu scritta di getto in poco tempo senza il solito lavoro preparatorio degli schizzi.

Si noti poi, perchè il fatto paia ancor più strano, che questa Sinfonia, evidentemente indirizzata al pubblico dei salotti viennesi, ed agli amici della musica carezzevole e spensierata, veniva a nascere nel momento appunto in cui pesavano gravemente sull'arte in Vienna le conseguenze della guerra contro la Francia. Perfino le mattinate musicali nell'Augarten non avevano potuto resistere perchè una grande parte della società era rimasta in campagna, anche dopo la partenza delle truppe francesi.

Al principio dell'inverno si cominciò tuttavia a rientrare in città, ed un grande concerto potè nel dicembre essere organizzato da Francesco Clementi, direttore d'orchestra dell'*an der Wien*. Nel febbraio dell'anno successivo si trovò poi modo di organizzare una sottoscrizione in favore di Beethoven, per poter udire la sua nuova Sinfonia, e nel memorabile concerto che seguì, furono eseguite nientemeno che le sinfonie in *do*, in *re*, in *si bemol*, con un grandissimo successo. Ecco come ne parla Schindler: " La nuova Sinfonia produsse una viva impressione sull' uditorio, ed il suo effetto fu più decisivo di quello che non fosse stato otto anni prima per la Sinfonia in *do*. „

Questa volta anche i giudizi dei critici furono unanimi e constatarono l'altissimo valore del nuovo lavoro. Ecco quanto si lesse nella *Gazzetta Musicale Universale:* " Una introduzione solenne, pomposa, un *allegro* pieno di fuoco, di splendore e di sostanza, un *andante* pieno d'arte e di grazia (bisognava dir *adagio, adagio* del più grande stile e delle più vaste proporzioni), uno *scherzando* assolutamente nuovo (*minuetto* si doveva dire) pieno di ammirabile fascino e un finale stranamente imbrogliato ma pieno d'effetto; un tutt'insieme gaio, chiaro e piacevole.... „

Subito (20 aprile) Beethoven potè vendere per duecento lire sterline alcune sue composizioni, fra cui anche la quarta Sinfonia (e cioè oltre questa: i tre quartetti, Op. 59 — l'*ouverture* Coriolano — il quarto Concerto di piano in *sol* maggiore — il Concerto di violino in *re* maggiore). La vendita fu fatta al celebre compositore Muzio Clementi che aveva fondato una casa di commercio a Londra, ed una clausola del contratto assicurava a Beethoven altre sessanta sterline per tre Sonate non ancora finite.

Beethoven ebbe anche allora molti doni, che sparirono presto, così che i suoi intimi dicevano che un demone invidioso allontanava da lui non solo gli amici ma anche i regali. E il " demone „ era or l'uno or l'altro dei fratelli.

Nell'autunno si potè anche costituire una nuova Società musicale per dare dei grandi Concerti, composta dai principali dilettanti della più alta società e diretta dal banchiere Hering, che dalla sala Mehlgrube (oggi palazzo Muntsch) dovette poi cercare un più vasto ambiente nell'*Aula* dell'Università. Beethoven entrò presto in relazione con questa Società e in un Concerto potè dirigere la Sinfonia in *si bemol,* la quale, dice Schindler " produsse questa volta un effetto ancor più grande di pochi mesi prima. „

Però vi furono fin d'allora degli avversari anche per questa Sinfonia che pure piaceva ad Haydn, il quale, dopo averla udita, si compiacque di richiamare che Beethoven era stato suo allievo. Weber fu dei meno favorevoli:

" Sentite la ricetta — egli scrive nel 1809 — della nuova

Sinfonia che mi giunge adesso da Vienna e giudicatene: Dapprima un movimento lento, riempito da idee corte ed interrotte che non hanno alcun legame fra loro. Ogni quarto d'ora tre o quattro note! — Si aspetta: poi un colpo sordo dei timpani, seguìto da un misterioso tremolo delle viole, il tutto abbellito da una incongrua porzione di pause e note tenute. Finalmente quando gli uditori, dopo sì lunga tensione, disperano di avere l'*allegro,* entra un movimento furibondo, nel quale null' altro è notevole all'infuori della mancanza d'un tema principale; ma i cambiamenti di tono non mancano, e non c'è ritegno a modulare, come il Paër nella *Leonora,* facendo una gamma cromatica ed arrestandosi alla nota del tono in cui si vuol passare. La modulazione è fatta così. In generale si evita tutto ciò ch'è regolare poichè la regola incatena il genio. „

Il fatto più strano è questo che più si andò innanzi e meno la Sinfonia raccolse frasi ammirative. Schumann, pensando al posto che tiene fra la terza e la quinta Sinfonia, la paragonò ad una vergine greca, schiacciata fra due nutrici gigantesche. Meno male, poichè in fondo non si sa bene se, dato il paragone, sia preferibile la vergine o le due colossali nutrici. Un altro, il Nohl, per esempio, dice:

" Nella quarta Sinfonia si mostra fino all'evidenza la preoccupazione del Beethoven di quest'epoca per conciliare fin dove era possibile le proprie invenzioni con quello che era generalmente noto ed amato nelle forme trasmessegli dai suoi predecessori. Malgrado le attrattive della melodia e la grazia del ritmo, malgrado la perfezione della fattura e specialmente dell'istrumentazione, nella quale il progresso è visibile, questa Sinfonia non agisce sullo spirito, perchè non racchiude in sè, come le altre grandi creazioni di Beethoven, una idea nuova e potente. Il maestro può in quest'opera aver provato nel modo più completo la sua abilità tecnica; un progresso importante di tutte le sue facoltà artistiche si può anche dire compiuto; ma non vi si trova una rivelazione profonda delle cose e lo spirito delle cose umane in generale, e da ciò risulta che l'interesse per quell'opera è meno vivo che per la Sinfonia *Eroica* o per quella in *do* minore..... „

Quando lo Schindler scriveva che la comparsa della quarta Sinfonia era stata " salutata all'unanimità, senza i *ma* ed i *se* che erano soliti nella critica ogniqualvolta si trattava del nome di Beethoven „ non pensava al giudizio dei posteri. A proposito di Schindler: egli chiama questa Sinfonia " die abgerundeste von allen „ (più *rotonda* di tutte) ma, francamente, non si capisce che cosa voglia dire.

Altri giudizi di contemporanei che poco si scostano da quello del Nohl sono così riassunti dal Brenet: " La quarta Sinfonia è oggetto d'una indifferenza flagrante da parte del pubblico e anche di molti musicisti. Si può esserne convinti non solo leggendo le critiche fatte a quest'opera da qualcuno dei più sinceri ammiratori del maestro, ma anche gettando uno sguardo retrospettivo sui programmi dei concerti parigini di musica classica nei quali essa figura più di rado che qualunque altra „ (Caso curioso, però: a Milano il direttore d'orchestra cui si dovè l'aver gustato in questi ultimi tempi la quarta Sinfonia fu il parigino Lamoureux).

Non mancano però dei giudizi che, senza mai essere entusiastici, si possono senz'altro chiamare favorevoli come quelli del Berlioz e del Barbedette: " Qui Beethoven abbandona interamente l'ode e l'elegia per tornare allo stile meno elevato e meno complesso, ma forse non meno difficile, della seconda Sinfonia. Il carattere di questa Sinfonia è generalmente vivo, svelto e gaio, oppure d'una dolcezza celeste „.

Decisamente ammirativo è invece quello del Soubies: " Sinfonia mirabilmente proporzionata, vero capo d'opera di sobria eleganza, o di grazia fina e semplice „ e dell' Ernouf: " Una delle più accessibili Sinfonie di Beethoven, che tuttavia non ci stanchiamo mai di udire. „

b) ANALISI

Oltre il Brenet anche l'Oulibicheff si lamenta della poca simpatia che questa Sinfonia ispira " agli alti critici, agli adepti, ai glossatori „. Secondo lui, pare che tutti si occupino dell'opera per scusarla, che l'attribuiscano ad un difetto di ispirazione, la confrontino al sonnecchiare del buon Omero e la considerino come un regresso nel cammino ascendente che Beethoven compie colle sue Sinfonie. Per convincersi che ciò non è del tutto esatto basta l'aver dato una passata ai varî giudizi e basta anche la conoscenza di quei pochi che furono più sopra riportati; poichè anche quello del Berlioz, che pare sia preso in special modo di mira dalle parole dell'Oulibicheff, non contiene nessun apprezzamento del genere di quelli da lui lamentati. Tuttavia un po' di vero in queste parole c'è.

Lasciamo da parte gli esagerati come l'autore anonimo di quell'opuscolo che comparve nel 1855 a Dresda *(Beethoven's Symphonien, nach ihrem idealen Gehalt)* il quale, preoccupato di dimostrare in sole 33 pagine il progresso dello stile di Beethoven dalla prima all'ultima Sinfonia, ha trattato la quarta nè più nè meno come un ingombro molesto trovato sulla strada; pure, se non lo sprezzo, troviamo in tutti i commentatori una sensibile trascuranza per la Sinfonia in *si bemolle*. Bella sì, fin che volete — par che dicano — ma noi preferiamo le altre e ci occupiamo più volontieri di quelle.

Perchè?

Se leggiamo o udiamo l'opera, la spiegazione di tale contegno diventa ancor meno chiara. Non c'è dubbio che quelle in *mi* bemolle, in *do* minore, in *la*, senza parlar della Nona, ci producano impressione più profonda e ci suscitino ammirazione più grande, ma, per contrapposto, la quarta merita attenzione maggiore della prima, della seconda e forse anche di qualche altra. Questo per ciò che riguarda l'impressione generale; per la tecnica poi e per la struttura si può collo-

care la Sinfonia in *si* bemolle fra le meglio riuscite di Beethoven, o quanto meno in posto più elevato di quella *Eroica* alla quale i commentatori dimostrarono tanto affetto ed alla cui analisi tante intelligenze si accinsero con minuziosa cura.

Forse mancava qui la materia per le fantastiche descrizioni, per l'immaginosa retorica, per i laboriosi paragoni; in una parola mancava qui il terreno fecondo ove si potessero scoprire significati reconditi o intenzioni sottintese. E le penne, piuttosto che cambiar frasario, hanno rifiutato di scrivere.

Se così è, tanto meglio. Almeno una delle Sinfonie di Beethoven può vantare di essere sfuggita al bisturi dei commentatori. E la mancanza dell'operazione se talvolta significa abbandono dell'ammalato perchè incurabile, nella maggior parte dei casi è la più confortante prova di salute e robustezza.

Qui siamo precisamente di fronte al verificarsi della seconda di queste ipotesi. Abbiamo un organismo sano e robusto, nel quale i nervi si fanno sentire pochissimo. È per questo che i dottori non hanno trovato molto da fare e dopo una visita sommaria son passati ad altro.

È la patologia quella che dà la materia per gli studî favoriti dei dottori, non la sola fisiologia, e la quarta Sinfonia non consente che la si studî altrimenti che colle regole di questa scienza: i pochi tentativi che sono stati fatti per suggerire una medicina — il che vorrebbe dire applicare un testo letterario o filosofico alla Sinfonia — non sono parsi utili neppure ai loro autori, e lo vedremo più avanti.

Dunque possiamo ritenere che se i pochi volgarizzatori delle Sinfonie di Beethoven non insistono sufficientemente sulle bellezze di quella in *si* bemol, non è perchè s'accostino agli strampalati giudizî sfavorevoli che furono da taluno pronunciati o perchè non riconoscano i pregi che vi esistono, bensì perchè è mancata loro la materia per parlarne a lungo. Non si tratta d'una " bestia nera „ come vorrebbe l'Oulibicheff, ma d'una gemma tanto chiara e di per sè appariscente da rendere inutili e non facili dei commenti diffusi.

Chi però preferisce alle glosse esplicative l'analisi pura e semplice può trovare nell'esame di questa Sinfonia non mi-

nore interesse nè minori occasioni di studio che nelle altre. Il pubblico poi — checchè ci dica il Brenet a proposito dei concerti parigini — la accoglie sempre coi più grandi segni di soddisfazione, poichè la Sinfonia è bella, pura e gradevolissima, nonostante la sua apparente semplicità; l'*introduzione* poi e l'*adagio* sono pagine di una elevatezza insuperabile.

***

Se non nell'idea, certo nella forma questa Sinfonia segna un progresso anche sopra la terza. Difficile riesce il dimostrare quanto questo sia notevole nella stessa istrumentazione, ma una sola udizione basta per convincerne chiunque. Non che vi siano istrumenti nuovi nè disposizioni inusitate, ma parecchi strumenti pare che sortano dall'ombra in cui erano nelle prime due Sinfonie o dalla penombra leggera che ancora nella terza li velava, per assumere una parte più importante, più efficace, più completa. Qui tutti parlano un linguaggio più chiaro ed equilibrato.

Di più: vi sono dei procedimenti nell'impiego degli istrumenti, di cui non si trova esempio nelle opere anteriori di nessun maestro e che di poi furono frequentemente e felicemente imitati: tale è l'unione, nelle parti degli istrumenti a corde, dei *pizzicati* colle note *arcate*. Tale è il *crescendo* sostenuto principalmente dai timpani nel primo tempo, che esamineremo più avanti, ed il rinforzo del canto dei violoncelli coll'unissono delle viole. Il Lavignac che fa notare queste innovazioni dice pure: “ Où la science finit, l'art commence „ e realmente dobbiamo prepararci a vedere nei progressi dell'istrumentazione di Beethoven non i passi della scienza, ormai completa, ma le trovate geniali dell'arte.

Il ritmo, maneggiato colla stessa arditezza, reca le più varie risorse e, tuttavia, la spontaneità continua dà a tutt'intera la Sinfonia un carattere di scorrevolezza che la fa parer pura e facile come una Sinfonia di Mozart. Nell'armonia, sotto un'apparenza di un ossequio rigoroso alle regole, che c'induce

a non ritrovare a tutta prima nessuna arditezza, si cela un tesoro di felici combinazioni, di sapienti e nuove trovate.

Ma la principale innovazione nella struttura della Sinfonia la nota molto giustamente il Brenet, nel terzo tempo. Abbiamo visto quale ampliamento Beethoven avesse fatto subire all'antico *minuetto,* e come egli ne avesse anche cambiato il titolo, sostituendogli quello di *scherzo.* Nella quarta Sinfonia, nel mentre s'allontana sempre più dal *minuetto* quale Haydn e Mozart avevano inteso, egli ne riprende il nome e lo applica ad un pezzo molto più esteso e d'una forma assai più nuova ancora che quella dello *scherzo* della Sinfonia *Eroica.* Ecco come il tempo resta costruito:

1	2	3	4	5
MINUETTO	TRIO	MINUETTO	TRIO	CODA
Allegro vivace	Un poco più lento	Allegro vivace	Un poco più lento	Allegro vivace
90 battute	85 battute	90 battute	85 battute	51 battute
	a tempo		a tempo	
	4 battute		4 battute	

A che conduce questa innovazione? A questo specialmente che anche il terzo tempo della Sinfonia, oltre l'importanza che in confronto degli altri tempi già aveva assunto nell'*Eroica,* riveste qui una forma ed uno svolgimento che non lo fanno distinguere dal tipo dell'*allegro.* La Sinfonia acquista perciò in unità ed in equilibrio: unità perchè il *minuetto* d'una volta non aveva la forma del tempo classico e nell'intero capitolo della Sinfonia pareva una digressione od un aneddoto raccontato per interrompere il filo del ragionamento, equilibrio perchè anche i primi *scherzi* di Beethoven avevano proporzioni troppo inferiori a quelle degli altri tempi.

L'essere Beethoven ritornato all'antica denominazione di *minuetto* piuttosto che a quella nuova di *scherzo,* non ha importanza poichè ad altro non serve che a caratterizzare il

movimento del tempo. Vedremo come il titolo di *scherzo* ritorni poi e vedremo anche che nella Sinfonia in *la* il terzo tempo non porta il nome nè di *minuetto* nè di *scherzo,* pur conservando una struttura perfettamente identica a quella notata nel tabellino di sopra per la quarta Sinfonia.

*
* *

La Sinfonia comincia con una *introduzione* che è la più lunga e la più importante fra le altre delle nove Sinfonie. Quella *introduzione* maestosa e sublime, a note lungamente tenute, che ha servito d'esempio ad uno dei nostri migliori maestri moderni per descrivere in una sua opera bellissima la grandiosità, l'imponenza e la calma del mare. Val la pena di insistere su questo raffronto per quello che si dovrà dir poi, a proposito di certi commenti. Ecco, nella riduzione per piano, le prime battute di Beethoven:

ed ecco quelle del giovane operista italiano:

Non si può dir che sia una vera somiglianza e neppure una imitazione, ma in fondo — chi non ne conviene? — è la stessa cosa. Ora, il brano sinfonico che comincia con queste battute e che — sia detto tra parentesi, e senza nominar l'autore — è una pagina di musica bellissima, segue alle seguenti parole del libretto: " Il sole è già tramontato, la sera ascende già e inombra cielo e mare „ e risponde alla situazione come meglio non si potrebbe. Si deve da questo dedurre che anche Beethoven ha voluto descrivere un tramonto in pieno oceano?

Oibò! Ma si può permettersi di ridere delle diverse spiegazioni che si è voluto dare all'*introduzione* di Beethoven. Fortunatamente i glossatori si sono questa volta fermati al principio, come ho già detto, se no chi sa fin dove facevano arrivare le note di Beethoven. Essi (una avvertenza: Berlioz è escluso dal numero perchè anzi la sua analisi è invero molto precisa) hanno chiamato senz'altro il primo tempo un poema d'amore, e siccome la lenta e grave *introduzione* precede un *allegro* che è pieno di gaiezza, hanno trovato modo di vedere i dolori e gli ostacoli prima e la felicità dopo, oppure, avendo scelto come testo alcuni versi di Shakespeare, di cui io non ho sott'occhio la traduzione poetica italiana, ma che vogliono dire: " Ah! se la musica è l'alimento dell'amore, continuate a suonare..... „ hanno trovato nell'*introduzione* un " preludio alla stagione degli amori „.

Ecco uno di questi testi ameni che avrebbero l'intenzione di spiegare ai profani l'*introduzione*: " Non si sa trovare a tutta prima il rapporto dell'introduzione, *adagio si bemolle minore*, improntata ad una gravità sublime, coll'*allegro* di cui il carattere par che risponda alla gaiezza petulante di un adolescente temperata dalla *coquetterie* ingenua e la sensibilità già aperta d'una ragazza della stessa età. L'uomo arrivato nella sua maturità ai più alti destini del potere o del genio, può ricordarsi involontariamente di quest'epoca della vita in mezzo ad una meditazione profonda, sconosciuta nel passato. Egli può voler respingere questa reminiscenza intempestiva come se si trattasse di chiudere la porta in faccia ad un visita-

tore importuno, ma la fantasia non si lascia sempre condurre così; essa torna alla carica, essa richiama le stesse immagini che diventano sempre più lucide come le figure d'una tela sotto il pennello che le anima, così bene che il visitatore finisce per cacciar di casa il padrone e che alla nera melanconia succede l'allegria più espansiva (!). Questa transizione psicologica, di rapporto intimo e quindi profondamente dissimulata, che unisce l'*introduzione* all'*allegro* è una delle più belle cose che si possano avere nella musica, uno sprazzo di genio che affascina l'orecchio ed un calcolo (!) che stupisce l'intelligenza. Appena la tetra maestà delle prime battute dell' *introduzione* vi ha impressionato, così come farebbe l'aspetto d'una catacomba a perdita d'occhio (!), che il formidabile unissono dell'orchestra v'interrompe, ecc., ecc. „.

Chi non si sente di scrivere sullo stesso tono un commento all'*introduzione* paragonandola, forse anche con maggior forza di persuasione, alla notte posta in fuga dall'alba, all'inverno vinto dai tepori primaverili, alla miseria scomparsa dopo un terno al lotto, o, ancor più semplicemente, come ha fatto il... stavo per dire il nome, dirò invece quel tale maestro italiano, pensando alla distesa del mare?

Dunque — *repetita juvant* — non vediamo nelle battute dell'*introduzione*, come nel resto, null'altro che un succedersi di note musicali e staremo con più sicurezza nel vero. Nell'*adagio* che prepara l'*allegro* constatiamo soltanto un riuscitissimo contrasto, un effetto musicale, e saremo più esatti.

La *introduzione* va eseguita colla massima larghezza di tempo. Delle intenzioni di Beethoven a questo riguardo fa fede il racconto di Weber in cui si parla di quarti d'ora fra una nota e l'altra. La frase a note staccate va susurrata leggermente quasi fosse il misterioso discorso di congiurati che discutono gli ultimi dettagli d'un piano. Eseguita così, questa *introduzione* raggiunge lo scopo che si è prefisso l'autore, e che è anche del resto nel carattere della *introduzione* di Haydn, di produrre cioè una sorpresa, rendendo meno aspettata e quindi più gradita quella armoniosa e sonora gaiezza che ben presto scoppia con impeto e *verve*, quando entra in campo l'*allegro*.

L'*allegro* nasce nella *introduzione* stessa, la quale quindi, più ancora che di preparatrice, assume il carattere di una vera generatrice. Nelle sue ultime battute l'unissono formidabile dell'orchestra si interrompe di fronte alle frecciate che pare comincino a partire dalle corde dei violini. Poi l'unissono riprende e si trova arrestato dagli stessi dardi, che par si faccian più vicini perchè il tono è salito. Questa specie di lotta è d'una interessantissima genialità: i disturbatori che sono venuti a interrompere la solenne maestà delle prime 30 battute diventano sempre più insistenti, conquistano a poco a poco le voci più influenti dell'orchestra e finiscono a ottenere poi tutto quello che vogliono: l'andatura arpeggiata e interrotta si cambia in gamme rapide e tutto precipita nello scapigliato *allegro*. Difficilmente si può trovare nella musica pura un effetto così chiaramente cercato e raggiunto.

***

Degno figlio di sua madre — dice il Nottebohm — l'*allegro* rivela una fecondità ed una ricchezza d'invenzione melodica che non prometteva col suo pazzo debutto. Il motivo in note staccate, col quale comincia, non è però che un canevaccio sul quale l'autore distribuisce delle altre melodie più definite, che rendono così quasi accessoria l'idea in apparenza principale: gli episodî hanno un valore musicale molto superiore a quello del tema. L'artifizio non è nuovo perchè già era stato impiegato da Haydn e da Mozart, ma qui conduce a risultati sorprendenti. Tanta grazia, tanta freschezza, tanto piacere e così dolce profumo emanano tutte queste fine melodie, che par di respirare a pieni polmoni la più pura aria primaverile. Perfino un certo passo fatto di sincopi è d'una disinvoltura straordinaria; le fermate sono piene di giocondità; e l'ingenuo motivo che intona il fagotto, che l'oboe ripete all'ottava superiore e di cui in fine si impadronisce il flauto per cambiarlo in una cantilena *minore* ispira tenerezza e non commozione.

La cadenza con cui finisce la prima parte dell'*allegro* è stata accusata di essere meno nobile e meno nuova di tutto il resto. Forse questo è vero; tuttavia la cadenza è così svelta che questo difetto non sempre si rileva. E la gioia cui è interamente consacrato l'*allegro* non viene per questo offuscata; pare piuttosto che trasmodi alquanto.

Ma — ce ne avverte Berlioz — si trova nella seconda parte di quest'*allegro* un'idea veramente nuova di cui le prime battute richiamano l'attenzione, e che, dopo aver trascinato lo spirito dell'uditore nei suoi sviluppi misteriosi, lo stupisce per l'inattesa conclusione. Ecco in che cosa questa novità consiste: dopo un *tutti* abbastanza vigoroso, i primi violini, spezzando il primo tema, ne fanno un giuoco dialogato *pianissimo* coi secondi violini, che viene a finire su delle note tenute dell'accordo di settima della dominante del tono di *si* naturale; ciascuna di queste note tenute è interrotta da due battute di silenzio, riempite solo da un leggero tremolo dei timpani su un *si* bemolle che è la terza maggiore enarmonica del *fa* diesis fondamentale. Dopo due apparizioni di questo genere, i timpani tacciono per permettere agli istrumenti a corde di mormorare dolcemente altri frammenti del tema e arrivare con una nuova modulazione enarmonica sull'accordo di sesta e quarta di *si* bemolle. I timpani, rientrando allora colla stessa nota, che invece di essere una nota sensibile come la prima volta diventa qui una vera tonica, continuano il tremolo per venti battute. La forza di tonalità di questo *si* bemolle, poco percettibile in principio, diventa di più in più grande col prolungarsi del tremolo; poi gli altri istrumenti, spargendo di piccole frasi non finite la loro marcia progressiva, conducono, col brontolìo continuo dei timpani, ad un *forte* generale nel quale finalmente l'accordo di *si* bemolle viene eseguito a piena orchestra in tutta la sua maestà.

Questo meraviglioso *crescendo* è una delle cose meglio inventate che si conoscano in musica; non gli si potrebbe confrontare che quell'altro con cui termina il celebre *scherzo* della Sinfonia in *do* minore. Ma quest'ultimo, malgrado il suo immenso effetto, è concepito su una scala meno vasta, poichè parte dal

piano per arrivare allo scoppio finale senza escire dal tono principale; mentre che quello di cui abbiamo ora descritto il procedere parte da un *mezzo forte,* si perde per un momento in un *pianissimo,* con delle armonie di cui il colore è costantemente vago ed indeciso, poi riappare con degli accordi d'una tonalità più determinata, e non scoppia se non quando la nube che velava questa modulazione è completamente dissipata. Si direbbe un fiume di cui le acque tranquille spariscano d'un tratto e non sgorghino dal loro letto sotterraneo che per ripiombare con fracasso in una spumante cascata.

*
* *

" Quanto all'*adagio* — dichiara ancora Berlioz — esso sfugge all'analisi ... È talmente puro di forme; l'espressione della melodia è così angelica e di così irresistibile tenerezza che l'arte prodigiosa della fattura sparisce completamente. Si è presi fin dalle prime battute da un'emozione che alla fine diviene affliggente per la sua intensità, e non è che in uno dei giganti della poesia che noi possiamo trovare un punto di paragone a questa pagina sublime di uno dei giganti della musica. Nulla infatti assomiglia di più all'impressione prodotta da questo *adagio* di quella che si prova a leggere il commovente episodio della Francesca da Rimini nella *Divina Commedia,* di cui Virgilio non può ascoltare il racconto senza piangere e che fa cadere Dante come corpo morto cade. Questo pezzo sembra essere stato sospirato dall'arcangelo Michele un giorno in cui, assalito da un accesso di melanconia, egli contemplava il mondo dalla soglia dell'Empireo „.

Chassez le naturel, il reviendra au galop! Berlioz non potendo analizzare si lascia ancora prender la mano dalla sua fantasia e va fuor di strada perchè, per dir il vero, al Dante che cade o all'Arcangelo che guarda non è possibile volger la mente mentre si ode questo *adagio* che porta invece l'animo in un campo ancor più alto, in quello dei sogni. Non si pensa nè a dolori nè a tristezze, ma piuttosto ad una beatitudine calma ed infinita, ad una tenerezza durevole ed affettuosa.

L'*adagio* non ha episodî: tutto si concentra in una melodia unica, nella quale tutto irradia in fiotti abbondanti e luminosi da una idea costante. Attorno a questo canto Beethoven ha raggruppato una moltitudine di disegni e di figure che ora l'accompagnano ora lo rimpiazzano nelle sue intermittenze, e talvolta si confondono con lui per variarlo, il che forma una specie di ambiente circostante nel quale la melodia si libra come nel fluido etereo. Un breve passo in *minore* interrompe l'uniformità e poi i periodi del canto penetrante riprendono dolcemente il sopravvento.

L'Oulibicheff rende a quest'*adagio* l'onore, che per lui dev'essere massimo, di metterlo a pari a qualche pagina del suo autore favorito. Ecco quel che si legge nel suo commento: " Non si saprebbe descrivere l'effetto di questa musica che produce delle palpitazioni anche alla sola lettura; ma è interessante per chi studia Beethoven, dopo aver studiato Mozart, di confrontare quest'*adagio* sublime all'*andante* della Sinfonia in *sol* minore ed all'*adagio* dì quella in *do* di quest'ultimo maestro. Mozart e Beethoven pare si tocchino in queste produzioni eminenti del loro genio senza però confondersi. Così vediamo scorrere i nostri (1) due fiumi, il Wolga e l'Oka, dopo che si sono congiunti, uniti e pur sempre riconoscibili al colore delle loro acque. Pel carattere della melodia, l'incanto, l'eufonia e la tenerezza, nulla richiama meglio Mozart di quest'*adagio* di Beethoven. La differenza è nella fattura la quale, ugualmente ammirabile in entrambi, pare nell'uno

(1) Inutile ricordare che l'Oulibicheff è russo. Il suo libro su Beethoven, che fece seguito ad uno più importante su Mozart, è vivacemente polemico. Sono rare le frasi ammirative e lascia ad ogni pagina trasparire la tendenza a ridurre le dimensioni di quel piedestallo di gloria che unanimamente gli altri scrittori dichiararono convenire alle opere di Beethoven. Perciò occorre citarne frequentemente dei brani, sia che si tratti di lodi, poichè queste, dispensate da Oulibicheff, acquistano maggior importanza, sia che si tratti di biasimo, poichè l'Oulibicheff è l'unico autore che se lo permetta con una certa insistenza. Per lui tutto quanto in Beethoven si stacca dagli esempî di Mozart è riprovevole; e la sua critica diventa spietata di fronte alle ultime Sinfonie.

più abile e sapiente, nell'altro più ricca di dettagli e di fantasia. Resta forse a Mozart il merito d'aver fornito a Beethoven qualche preindicazione pei disegni dell'accompagnamento; ma da qualunque lato pendano le preferenze individuali sarà sempre un onore per ciascuna delle tre composizioni di cui si tratta l'essere paragonata alle altre „.

***

Quanto allo *scherzo* già s'è visto sopra come il piano sia più complesso del solito. Esso consiste quasi interamente in frasi ritmate a due tempi e costrette a entrare in battute di tre tempi. È un mezzo questo cui Beethoven ricorre spesso per dar vigoria al suo stile — osserva un autore — e infatti le desinenze melodiche diventano così più piccanti ed inattese.

D'altra parte questi ritmi a contrattempo hanno in sè stessi una attrattiva tutta particolare, ma che, pur essendo evidente, mal si riesce a spiegare. Si prova un vero piacere nel vedere la battuta così tagliuzzata presentarsi poi intera alla fine di ciascun periodo e nel constatare che il senso del discorso musicale, nonostante l'irrequietezza, arriva ad una conclusione soddisfacente, ad una soluzione completa.

Questo ritmo però ha trovato anche degli oppositori i quali hanno fatto osservare che se la signorina della Vallière spiegava una singolare grazia nel camminare, quantunque fosse zoppa, si era perchè essa camminava poco. Vi sarebbe in sostanza un po' d'abuso, ma il difetto è in gran parte riparato dall'intervento del *trio* che, affidato agli istrumenti a fiato, rallenta e riordina il movimento, ed all'andatura zoppicante sostituisce il tranquillo incedere di chi, colle gambe diritte, va a passeggio per diporto.

Nel *trio* dolcissimo in cui due calme melodie si ripetono varie volte, sono da notarsi alcune eleganti frasi dei violini che, ricamate sopra la trama generale, portano un colorito di scherzosa furberia.

*
* *

Il *finale,* pur essendo di una gaiezza straripante, non ha un carattere speciale e non impressiona più di un *allegro* qualsiasi di Beethoven, ma per la fattura è degno di tutta l'attenzione. " Esso consiste — dice Berlioz — in uno scoppiettìo di note scintillanti, in un cicaleccio continuo, interrotto solo da qualche accordo rauco e selvaggio nel quale i ghiribizzi collerici già notati in Beethoven si manifestano ancora „.

Questo tempo non ha un tema propriamente detto o piuttosto il tema si nasconde in una figura ostinata che attraversa il pezzo da un capo all'altro, dandogli l'apparenza di uno *Studio.* Nei brevi momenti di riposo che par vogliano prendere le agili semi-crome, alcune melodie nascono per ricondurre il pensiero a quella semplicità che è la caratteristica di tutta la Sinfonia: le melodie poi approfittano degli effetti di quinta passando da un istrumento all'altro per variare i coloriti. Così nota l'Oulibicheff e soggiunge: " Tutte ispirazioni che si dischiudono in mezzo a campi ed a praterie in fiore sotto i raggi d'un bel sole di domenica quando i giovanotti del villaggio rincorrono le fanciulle e queste finiscono per lasciarsi prendere, per ricevere dei baci o degli scappaccioni, *ad libitum.* Più lontano voi sentite battere la boscaglia e una nidiata d'uccelli prendere il volo con un garrire vivo e minuto, d'un effetto ancor più primaverile della natura „.

C'è un arresto però in mezzo a tanta poesia e dev'essere questo uno dei casi che Berlioz raccoglie sotto il nome di " ghiribizzi collerici „: una bizzarria armonica che fa arricciare il naso ai pedanti. Ecco le battute incriminate (vedi riferimento a pag. 117 della riduzione per piano, prima riga):

Si dice: abbiamo qui in primo luogo un accordo di settima diminuita (*re* bemolle, *mi, si* bemolle, *sol*) che appartiene alla tonalità di *fa* minore e nel contrabbasso l'accordo tonico di *si* bemolle minore arpeggiato. Due armonie complete dunque, raccolte in una sola. Di più: alla quinta battuta l'accordo non si sa capire se sia una nona minore o una settima sulla dominante, completata poi in ritardo nella sesta battuta. Nel primo caso la nona di *sol* bemolle non potendosi rivoltare do-

vrebbe figurare nel posto superiore dell'accordo come nota melodica invece di trovarsi sotto al *la* naturale producendo così due intervalli di seconda sovrapposti, nel secondo, quando il *sol* bemolle viene a completare l'accordo, dovrebbe scomparire il *fa* dei contrabbassi.

Le osservazioni sono esatte, ma non hanno importanza perchè queste dissonanze non urtano. In fondo questo non è che un accordo di settima e nona, tanto è vero che c'è la quinta *(do)* e la terza *(la)*: manca solo la preparazione. Ma anche volendo insistere nello scoprire delle vere dissonanze io credo, come altre volte, che queste si possano giustificare attribuendo all'autore l'intenzione di creare una pausa ben sentita.

Dopo la pausa il tema riprende con uno svolgimento bizzarro e arriva alla fine, spezzandosi in frammenti saltellanti che i violini ed i contrabbassi si mandano l'un l'altro dopo una fermata, e — si direbbe — con una punta d'umorismo. Par che le note dicano: siamo stanche, dopo tanto correre innanzi e indietro, ma abbiamo voglia ancora di scherzare. Lasciateci prender fiato e poi, se volete, torniamo da capo a divertirvi.

Quando anche l'ultimo accordo tonico è passato, non si può a meno di pensare alla ricchezza inesauribile di quello stile tematico che trionfa in questo tempo con sì poca provvista di ispirazione. Certo che non è in questo campo che Beethoven merita d'essere principalmente ammirato, ma anche quando egli vi scende rimane sempre grande, potente e sommo.

QUINTA SINFONIA

(in *do* minore)

---

a) NOTIZIE.

Eccoci alla Sinfonia più celebre secondo il giudizio del pubblico ed anche più bella secondo l'avviso di molti musicisti. Eccoci a quella che a Beethoven procurò altrettanta popolarità quanto il *Lohengrin* od il *Tannhäuser* ne attribuirono a Wagner, e che per consenso generale piace a tutti quelli che l'odono, siano o non siano “ iniziati „.

A qual'epoca della vita di Beethoven corrisponde? Vediamo.

La poca fortuna del *Fidelio* ed il disgusto col direttore del teatro *an der Wien*, si deve credere fossero episodî dimenticati da Beethoven fin da quando era comparsa la quarta Sinfonia, ma non dimenticati per indifferenza, bensì per la forza d'animo ed il coraggio sereno di cui pare sia fedele specchio la Sinfonia in *si* bemolle. Prima che nascesse la “ quinta „ il ricordo di quelle disgrazie, e la voglia di vendicarsene altrimenti che con uno stoico contegno, pare che nuovamente sia nata in Beethoven in seguito ad un avvenimento inatteso. Ma, anche questa volta, fallì il tentativo e, mancata la possibilità di raggiungere la gloria colle produzioni teatrali, noi assisteremo ad un'altra prova della superiorità d'animo del grande maestro.

La circostanza imprevista cui accennavo è questa: dopo un processo, il barone Braun (direttore dei teatri della Corte) si vide costretto a rinunciare alla sua carica, ed a depositare il suo privilegio nelle mani d'una commissione di gentiluomini

nominati dall'Imperatore, alla testa dei quali si trovavano i principi Lobkowitz, Esterhazy e Schwarzenberg. La maggior parte dei componenti la commissione erano amici di Beethoven e Beethoven potè così accarezzare il progetto di diventare il compositore titolato dell'Opera. Per realizzare questo sogno rinascente, egli indirizzò ai direttori una istanza che fu scoperta solo pochi anni fa, e che sarebbe interessantissimo riprodurre per intero se non fosse d'ostacolo la sua lunghezza eccessiva.

In questo scritto — che si trova nella recente biografia del Wilder — Beethoven comincia ad esporre, in termini modesti, il diritto che gli dànno, per concorrere all' ambìto posto, il suo ingegno e la sua fama. " Ad onta di ciò — aggiunge poi — io ho dovuto lottare con delle difficoltà d'ogni genere e finora non ho avuto la fortuna di assicurarmi una posizione che mi permetta di realizzare il mio voto più caro, quello di vivere unicamente per l'arte e di portare il mio talento al più alto grado di perfezione di cui egli fosse per avventura suscettibile ". Dopo avere svolto questa idea e dimostrato ciò che la sua situazione aveva ancora di precario, il postulante formula nettamente le sue proposte così:

" 1° Il sottoscritto si obbliga a comporre tutti gli anni una grande opera di cui il soggetto sarà scelto da lui, d'accordo colla direzione; 2° Il sottoscritto si obbliga pure a comporre tutti gli anni un'opera comica od un balletto. Egli è poi a disposizione della direzione per comporre le cantate ed i pezzi d'occasione ".

Per questo po' po' di roba Beethoven richiede un assegno annuo di 2400 fiorini ed una rappresentazione a suo beneficio. La pretesa modestissima fa ancora più stupore leggendo le frasi con cui Beethoven cerca di giustificarne l'ammontare. La composizione d'un' opera — egli dice — è un lavoro pesante, esige molto ingegno e molto talento, ed assorbe così da rendere impossibile qualunque altro lavoro; nei paesi stranieri i compositori riscuotono una proporzionale sugli incassi e spesso una sola opera basta in questo modo a far la fortuna d'un autore; infine a Vienna la vita costa cara...

Non v'è chi non veda tutta l'importanza di questo passo che stava per compiere Beethoven e che, quando fosse stato fatto, avrebbe certamente determinato un diverso indirizzo del suo ingegno. Probabilmente — per quel che riguarda il presente lavoro — la produzione delle Sinfonie si sarebbe arrestata. Ma l'istanza — non si crederebbe — fu respinta. La causa di questa singolare decisione fu l'insuccesso del *Fidelio?* o la sordità crescente che ormai era notoria a tutti? o qualche inimicizia personale?

Noi neppur oggi sapremmo rispondere. Beethoven invece rispose nello stesso anno collo scaraventare sul dosso a quelli che l'avevano sdegnato e coll'offrire all'ammirazione del mondo molte fra le sue più immortali composizioni. Tra queste stanno in prima linea la Sinfonia in *do* minore e la " pastorale ".

Egli era a quest' epoca (1807—1808) in tutta la maturità ed in tutta la pienezza del suo genio.

Così scrive, incominciando la narrazione degli avvenimenti del 1808, lo Schindler: " È una cosa interessante per un osservatore attento il seguire il progresso e lo svolgimento d'un genio potente. Lo si vede ingrandire a poco a poco, avvicinarsi alla perfezione e raggiungere infine un punto così elevato che è impossibile sorpassare. Una cosa simile accade al viaggiatore nelle montagne; ad ogni tratto egli è arrestato da altezze che gli paiono inaccessibili, tuttavia, continuando la sua marcia egli arriva d'un tratto davanti al monte-gigante che riconosce come punto culminante da cui il suo occhio potrà abbracciare l'immensa distesa del paese. L'autore di quest'opera crede d'essere arrivato a questo punto culminante del genio di Beethoven, a quello che si chiama nel mondo intellettuale l'apogeo d'un talento. Lo si vede senza posa creare delle ammirabili composizioni, alzarsi ad una altezza straordinaria, esaurendo, per così dire, tutte le risorse della armonia e dei suoni ".

Io non divido completamente questa opinione dello Schindler: se nel 1808 Beethoven era, come ho già detto sopra, nella pienezza e maturità del suo genio, non era però ancora giunto alla cima estrema della perfezione che gli vedremo

toccare molto più tardi colla nona Sinfonia. Più di tutto quest'epoca segna il momento massimo della sua fecondità e della sua gloria.

Per di più quest'epoca è relativamente calma e fortunata per Beethoven. Nel 1808, F. Reichardt, maestro di Cappella del Re di Prussia, venne a Vienna e cercò di Beethoven. Ebbe una quantità di noie prima di poterlo trovare, e finì per scoprirlo in un grande appartamento buio e abbandonato che il maestro occupava allora in casa della Contessa Erdoedy, che gli fu per molti anni amica nel più severo senso della parola. " La sua aria — narra Reichardt — era sulle prime altrettanto fosca quanto il suo alloggio, ma egli si rasserenò subito e dimostrò anche altrettanta gioia nel vedermi quanta ne provavo da parte mia... È una natura potente, tutta ciclopica all'esterno, ma, in fondo, tenera, sensibile e buona. Egli abita presso una contessa ungherese... presso la quale io fui invitato ad un pranzo piacevolissimo dietro un biglietto molto cordiale di Beethoven ".

Allora Beethoven aveva smesso un po' delle sue abitudini selvaggie. Si sedeva al piano senza farsi troppo pregare e tollerava che fra due tazze di thè, gli si domandasse " di sonare qualche cosa ". Le signore tutte della società gli dimostravano una ammirazione entusiastica. Un giorno una di esse disse in un crocchio con un tono di voce non abbastanza abbassato: " quant'è bella quella fronte, quanto è nobile, quanto è ispirata! ". E Beethoven, pronto: " Ah! signora, degnatevi almeno di deporvi un bacio ". Le storie narrano che il bacio è stato deposto.

***

Siccome Beethoven cominciava spesso molte opere nello stesso momento, è difficile stabilire con esattezza quando egli abbia concepito il piano della Sinfonia in *do* minore. Già sappiamo che la composizione della quinta fu interrotta per dedicarsi interamente alla quarta Sinfonia, ma si afferma anche che fino nei quaderni di schizzi del 1800 e del 1801, si tro-

vino dei brani dell'*allegro*, dell'*andante* e dello *scherzo* di quella Sinfonia. Si trovano poi altri brani nei quaderni del 1804 e del 1806.

Però la vera composizione della Sinfonia avvenne nel 1807, prima a Baden e poi a Heiligenstadt. Il periodo di tempo impiegato nel comporre la quinta Sinfonia fu quasi sempre attraversato dalla figura della contessina Teresa Brunswik, colla quale — come è noto — Beethoven doveva impalmarsi.

Il fidanzamento sembra aver avuto luogo a Martonvásár, il castello del conte di Brunswik, al sud di Budapest. Di lì Beethoven partì per Fúred, un luogo di bagni sulla costa settentrionale del Plattensee, in Ungheria, donde egli vergò le famose lettere che gli furono poscia rese dalla contessa al termine dell'impegno, che durò, con molti alti e bassi, per quattro anni. Beethoven stesso ci mise fine nel 1810.

La Sinfonia porta la dedica a due dei famosi membri della Commissione dei Teatri che sono anche due fra i più preziosi amici di Beethoven, il principe Lobkowitz ed il conte Andrea Rasumowski. Del primo ci siamo occupati in precedenza, a proposito della terza Sinfonia. Del secondo sarà utile ricordare ch'era un altro ricco musicista e che riunì per molto tempo nel suo palazzo uno dei migliori quartetti che si potessero avere a Vienna: Schuppanzigh, primo violino, Sina, secondo violino, Weiss, viola e Linke, violoncello. Questo è il *quartetto Rasumowski*, di cui anche le storie della musica si occupano talvolta, che prima pareva tenesse il monopolio delle migliori esecuzioni di musica di Haydn, e poi — grazie al talento del Rasumowski — si votò quasi esclusivamente a Beethoven. Così parla Seyfried dell'accoglienza che Rasumowski faceva alle opere di Beethoven: " Si sa che Beethoven era nel palazzo Rasumowski come il *gallo della checca*. Tutto quello ch'egli componeva era immediatamente servito caldo, come sortisse allora dal forno e secondo le sue intenzioni, che si cercava di rendere esattamente, così come egli voleva. Nulla mancava agli ardenti ammiratori di questo genio sublime; essi si applicavano a penetrarlo con zelo, amore, attenzione e ad afferrare le sue tendenze intellettuali. E così

non v'era che una voce sola nel mondo musicale sulla perfezione con cui gli abili artisti componenti questo quartetto eseguivano i capolavori di Beethoven „.

La Sinfonia in *do* minore comparve dinanzi al pubblico di Vienna nel teatro *an der Wien* il 22 dicembre 1808 in un concerto che è la più bella prova di una eccezionale fecondità. Il programma era il seguente:

PRIMA PARTE

I. Sinfonia pastorale (n° 5).

SECONDA PARTE

I. Sinfonia in *do minore* (n° 6).
II. *Heilig*, scritto in stile liturgico per solisti e coro (1).
III. Fantasia per piano solo.
IV. Fantasia per piano con coro ed orchestra (2).

È curiosa da notarsi l'inversione d'ordine fra la Sinfonia in *do minore* e la *Pastorale*. Oggi non v'è dubbio che quella in *do minore* sia stata finita prima della *Pastorale* e lo vedremo a suo tempo, ma allora, siccome le due Sinfonie dovevano comparire nello stesso giorno dinanzi al pubblico e la *Pastorale* per la disposizione del programma doveva precedere quell'altra, si credette di assegnare un diverso numero d'ordine. Beethoven non era certo uomo capace di ristabilire l'esattezza, e difatti, mentre sulla partitura di quella in *do* minore aveva scritto " quinta Sinfonia „, e mentre nel 1809 con questo numero essa veniva pubblicata, non s'accorse che a Vienna tutti, fino al 1813, la chiamavano sesta, prolungando in un modo inverosimile l' errore originato da questo programma.

---

(1) È il *Sanctus* della Messa in *do* maggiore, scritta nel 1807. Per una curiosa pretesa della censura non si potè mettere il testo latino sul manifesto. La proibizione di cantare in latino in teatro rimase ferma in Vienna fino al 1824.

(2) Questa fantasia porta il numero op. 40.

Circa alla pubblicazione non v'è altro da aggiungere se non che essa avvenne nel 1809 appunto, coi tipi Breitkopf ed Härtel di Lipsia e portò il numero d'opera 67 (la *Pastorale*, uscì contemporaneamente col numero 68). Prima le pubblicazioni erano avvenute nel seguente ordine di catalogo:

op. 61. Concerto in *re* maggiore (violino ed orchestra) dedicato a Stefano di Brunig, composto nel 1806.

op. 62. Ouverture di *Coriolano* (*do* minore), dedicata a Collin, autore della tragedia.

Op. 63. Grande Sonata (*mi* bemol), piano, violino, violoncello, ridotta dal Quintetto opera 4 da Beethoven.

Op. 64. Grande Sonata (*mi* bemol), piano e violoncello, ridotta dal Trio opera 3 da Beethoven.

Op. 65. Scena e aria *Ah perfido*, a una voce, con accompagnamento d'orchestra, dedicata alla contessa Clari.

Op. 66. Dodici variazioni (*fa* maggiore), piano, violoncello o violino, sul *Flauto magico*, di Mozart.

* * *

Una curiosa questione s'è dibattuta a proposito delle edizioni di questa Sinfonia per decidere se o meno certe due battute andavano stampate.

Durante un festival del Basso-Reno, che ebbe luogo ad Aix-le-Chapelle nel 1846, sotto la direzione di Mendelssohn, si parlò d'una lettera di Beethoven indirizzata agli editori Breitkopf ed Haertel, nella quale il maestro chiedeva la soppressione di due battute dello *scherzo* che si erano lasciate nella prima edizione della Sinfonia in *do* minore e che l'autore qualificava per grosso errore. La lettera era stata pubblicata sull'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, e quando Mendelssohn potè avere sott'occhi un numero di questo giornale decise la soppressione delle due battute ed esegui la Sinfonia colla nuova modificazione. Di qui nacque tutta una polemica lunghissima.

Vediamo intanto di che si tratta. Nello *scherzo*, quando il motivo principale rientra, dopo il *do* maggiore, i contrabbassi ed i violoncelli hanno questa parte:

Le battute 3ª e 4ª (sottosegnate) sono quelle che, secondo l'una opinione, andrebbero tagliate.

Schindler, sulle prime, non mise in dubbio che così si dovesse fare: non vedete — disse — che la stessa frase è scritta in un'altra maniera nelle due battute seguenti? A Parigi invece i *Debats* e tutto il Conservatorio, con Habeneck alla testa, si pronunciarono per l'integrità.

Lo stesso Schindler poi nella seconda edizione del suo libro, rifà la storia della disputa e cerca di rimettere le cose a posto, così: " Quantunque mentre si discuteva, il prezzo del cotone — indifferente! — si alzasse sensibilmente in America, tuttavia, per l'effetto di questa controversia il mondo musicale offrì uno di quei rari momenti nei quali si può vedere una opposizione apertamente dichiarata contro il sublime creatore d'un' opera, pel solo fatto che egli aveva creduto di gettar l'anatema a due battute. In breve, questo combattimento ostinato ebbe molti punti di somiglianza con le dispute dei filologhi che s'accapigliano per cose di ben altra importanza, quali la maniera di leggere una parola, il posto d'una virgola, ecc. ecc. Ci si permetta di dare all'esame di queste circostanze il posto necessario.

" L'esistenza della lettera di Beethoven, probabilmente del 1809, non può essere contestata in nessuna maniera e anzi essa dovrebbe essere pubblicata in *fac-simile*. Ma è possibile che il maestro ne abbia poi scritto un'altra in senso contrario, colla quale abbia potuto far grazia alle due battute, essendosi assicurato che esse facevano un buon effetto e che erano bene attaccate. Di questo egli avrebbe potuto dimenticarsi di pre-

venire l'editore. D'altronde questa Sinfonia fu ripetuta ed eseguita in sua presenza per 18 anni senza che egli abbia detto una parola su questo passo, e tuttavia Seyfried ci ha dimostrato come egli tenesse molto a che tutto fosse eseguito secondo le sue intenzioni. Egli era molto severo su ciò, specialmente nei *Concerti Spirituali* in cui quest'opera ed altre acquistarono nuova vita... Tutto prova che Beethoven ha cambiato d'avviso su questo punto. Altrimenti non si spiegherebbe il suo silenzio su questa *grossea bock* anche molto tempo dopo la pubblicazione della partitura.

" Questa questione può essere risolta infine se si fanno le considerazioni seguenti: — Esaminando i manoscritti delle grandi opere di Beethoven, vi si scorgono spesso delle vere battaglie per i periodi ritmici; vi si trova frequentemente due, tre o quattro battute cancellate, e sopra vi si leggono dei " soppresso „ — " va bene „ — " deve restare „, ecc. Se si confrontano dopo ciò i manoscritti corretti con la stampa si vede che i passaggi cancellati sono divenuti buoni! Io possiedo ancora di questi manoscritti. — Considerando il caso presente colla conoscenza di questa maniera d'agire per formulare un giudizio critico, mi pare evidente che le due battute soppresse a tutta prima, furono riaccettate e riconosciute per buone più tardi. La forma ritmica di questo periodo prova poi anche che il pensiero primitivo ammetteva le due battute „.

Che appaghi tutti questa spiegazione non saprei dire. Forse tronca la questione dal lato storico; non porta invece una luce completa per decidere quello che oggi sia meglio fare, se cioè conservare le due battute o cancellarle in tutte le parti. Nelle riduzioni che ho sott'occhio s'è seguìto quest'ultimo sistema e, francamente, l'orecchio è inclinato ad approvarlo. Si tratta d'un tema che si ripresenta nel suo tono (*mi* bemolle), dopo che un pezzo in *do* maggiore l'aveva fatto quasi dimenticare: togliendo le due battute, il tema si presenta netto e completo come al suo primo apparire; lasciandole si ha una specie d'arzigogolo che ritarda la risoluzione sul *sol*. Ora questa variante può e non può piacere, e se può essere ac-

cettata come cambiamento del ritmo, può anche essere respinta come interruzione del pensiero melodico. Chi vuol avere un'idea dell'impressione che si può ricevere a seconda che queste due battute sono o meno eseguite, prenda la riduzione per pianoforte, pag. 133, penultima riga alla rientrata del *mi* bemolle e, dopo aver suonato la frase del basso, com'è scritta, la suoni poi coll' aggiunta delle due battute che ha trovato qui indietro segnate.

Il meglio che si può fare — ora che la disputa è sopita — è lasciare che ciascuno si formi un giudizio da sè. Nè l'una nè l'altra formola hanno difetti che sconsiglino di accettarla. Per mio conto ricorro ad una massima da gesuita, risolvendo la perplessità con un: *in dubiis abstine.*

*
* *

Chiudo la parentesi e ritorno al grandioso concerto del 1808, in cui tra le altre opere di Beethoven, fu eseguita anche la nostra Sinfonia. Si crederebbe che il teatro fosse crollato sotto gli applausi, ma le cose sono andate diversamente. Così raccontò allora la cronaca: " Tutte queste opere non furono accolte con entusiasmo dal pubblico: l'esecuzione lasciava molto a desiderare e l'uditorio forse non era abbastanza preparato per apprezzare al loro giusto valore delle composizioni così vaste. Delle circostanze particolari obbligarono Beethoven ad offrire al pubblico troppe belle cose in una volta. Non vi sono a Vienna che due epoche nelle quali un compositore che abbia bisogno di masse per l'esecuzione delle sue opere possa mettere assieme un concerto: e cioè la settimana Santa e quella che precede le feste di Natale. In queste epoche solamente si possono organizzare delle esecuzioni importanti nei teatri imperiali. E anche gli artisti fanno assegnamento su queste epoche per dare le loro sedute musicali, poichè siccome i teatri fanno riposo, v'è maggior possibilità di rinforzare i cori e l'orchestra.

" Ad onta di tutto ciò è sempre estremamente difficile organizzare un Concerto. Beethoven poi incontrò delle difficoltà più speciali dalle quali poteva dipendere la morte o la vita di una sua opera; vogliamo dire del numero limitato di prove che si possono ottenere dagli esecutori viennesi. Beethoven, che non voleva nulla chiedere *gratis* a loro, ebbe un bel rinunciare, nell'interesse delle sue opere, ai vantaggi pecuniari per consacrarli in una migliore esecuzione, ma non riuscì mai a dominare l'istinto di mestierante di questi musicisti. Quando dopo due prove si arrivò all'esecuzione esatta delle note, pareva che non si dovesse far altro. Quanto alle intenzioni più profonde, l'orchestra di Vienna manca di capacità e di buona volontà „.

La *Gazzetta* racconta poi un incidente di questo grande concerto che quantunque non si riferisca alle due Sinfonie ma alla " Fantasia con cori „ è utile conoscere: " ... Gli strumenti a fiato dovevano riprodurre con variazioni il tema accennato prima da Beethoven sul piano. Poi veniva la volta degli oboe. Tutt'a un tratto i clarinetti si sbagliano e sono causa d'una grande confusione di suoni. Beethoven s'agita e si sforza a far tacere i clarinetti, ma invano. Allora egli arresta l'orchestra gridando " silenzio, silenzio, così non va; ricominciamo „ e l'orchestra irritata dovette ricominciare la disgraziata Fantasia „.

Se il concerto dunque non fu un gran successo, la prima causa va ricercata nei difetti dell' esecuzione, ma non se ne deve dimenticare un' altra.

Già abbiamo visto quante ostilità latenti e palesi suscitasse la musica di Beethoven, e più indietro abbiamo accennato al vecchio Dionigi Weber, che morì sfinito dalle dissonanze del maestro, ma il vero momento in cui le ostilità scoppiarono più ostinate e più chiassose fu all'epoca di questo grande concerto, ove vide la luce quella quinta Sinfonia che girò poi trionfalmente pel mondo e divenne l'opera più generalmente gustata di Beethoven.

Allora non se ne volle sapere: le accuse di bizzarria, di scorrettezza, di oscurità, piovvero. Non da tutti, s'intende, e

vedremo più sotto anche dei giudizi illuminati fra i contemporanei, ma dai più. Cito tra questi il professore Preindl, autore d'un mediocre trattato di composizione e l'abate Stadler, un ingegno superiore e un grande organista (che fu maestro di Weber e di Meyerbeer) il quale per abitudine si ritirava quando veniva annunciato un pezzo di Beethoven. E ricordo quella famosa "Fantasia„ del giovane Weber comparsa nel 1809 sul *Morgenblatt*.

Beethoven aveva contro di sè a quest'epoca due classi ben distinte di musicisti: prima gli ammiratori del passato immediato, di Haydn, e di Mozart, poi i fedeli al passato remoto e cioè a Bach e ad Händel. Questi sopratutto non perdonavano a Beethoven d'aver rinforzato gli accompagnamenti degli *Oratorî* coll'aggiunta degli istrumenti a fiato e fra loro il più feroce era il sapiente Zelter, che fu maestro di Mendelssohn, e che chiamava Beethoven un temerario. Dal canto suo il genio di Bonn non aspirava minimamente a raccogliere approvazioni in questo campo.

" Si potrebbe giustamente stupirsi „ dice Schindler, mentre fa rilevare questo incrudirsi degli attacchi dopo l'udizione della quinta Sinfonia — " che il numero considerevole di importanti composizioni di cui Beethoven aveva arricchito il mondo musicale, non abbia potuto disarmare i suoi avversarî „. Ma il fenomeno s'è troppe volte ripetuto — e si ripete ancora — per recare stupore.

Di più, per quanto a Vienna allora la musica fosse molto studiata e desiderata, pure non bisogna dimenticarsi l'indole gaia e desiderosa di divertimento di quella popolazione: la musica di Beethoven faceva troppo pensare, e gli amici delle forme antiche avevano buon giuoco screditandola coi loro cavilli dinanzi al pubblico e disprezzando quel principe della Sinfonia che il loro empirismo dogmatico faceva chiamare " un repubblicano „.

*
* *

V'era però anche il partito favorevole e v'erano già fin d'allora i pubblici intelligenti. La quinta Sinfonia infatti, da un canto cominciò la serie dei suoi successi comparendo, dopo la sua pubblicazione, in tutti i concerti della Germania, dall'altro trovò dei musicisti, che cercarono di mettere sull'avviso la opinione dei Viennesi:

" Non dimentichiamo — scrive Amedeo Wendt — che vi sono dei geni in musica che precorrono i tempi. Per questi solo la posterità dà il giudizio definitivo. Kant, Klopstock e Schiller non furono compresi, Goethe stesso non fu fortunato nei suoi primordi. Quanto a Mozart, il suo *Don Giovanni* che procura oggi degli ineffabili godimenti, dispiacque a tutta prima al pubblico, forse a cagione del suo soggetto satanico.

" Beethoven nella sua opera *Fidelio* e nella sua Sinfonia in *do* minore, appartiene al numero di quei compositori che non potranno degnamente essere apprezzati che più tardi. Ciò dipenderà dall'esecuzione più o meno perfetta, ed è questo un segno certo dell'eccellenza d'un'opera. Essa guadagna ad essere intesa più volte e le sue vere bellezze producono maggior effetto. È così che un occhio abituato scopre dei nuovi mondi in un cielo senza nubi.....

" La musica di Beethoven è come una leva potente che eccita le angoscie della paura, del dolore e quel desiderio ardente dell'infinito, che è l'anima del romanticismo in musica. Beethoven lo fa penetrare più profondamente; gli dà maggior espressione nelle sue opere, grazie al suo genio elevato ed alla riflessione. Mai il critico ha risentito più vivamente che in questa Sinfonia la gradazione di questo romanticismo che, senza nuocere alla concisione delle idee, trasporta l'uditore, in un modo irresistibile, nelle sfere dell'infinito " (*Gazzetta Musicale* del 1809).

L'Hoffmann pubblicò nel 1810 sull'*Allgemeine musikalische Zeitung* un articolo lunghissimo sulla quinta Sinfonia, tendendo però più ad analizzarla — e l'analisi è anche un

po' empirica — che a giudicarla. Notevole in quest'articolo è il fatto che il passo che chiamerò per brevità delle " due battute „ è considerato come se la cancellatura fosse già avvenuta. Evidentemente o l'Hoffmann conosceva già la lettera di Beethoven oppure la partitura che Hoffmann aveva dinanzi nello scrivere la sua analisi, non conteneva le due battute.

L'articolo dell'Hoffmann non è decisamente ammirativo, ma doveva rendere allora alla quinta Sinfonia un servizio migliore di quello che qualunque parola di lode avrebbe potuto fare. Dall'esame minuto risultava evidente la bellezza della Sinfonia e la sua sostenibilità anche di fronte alle pedanterie scolastiche.

Ma non ci fu caso, per esempio, di trascinare su questo terreno il Weber (ventitreenne allora) che anzi, in una lettera 21 marzo 1810, indirizzata all'editore Naegeli di Zurigo, aveva il coraggio di scrivere:

" Mi pare che voi vediate in me, dopo il mio Quartetto e il mio Capriccio, un imitatore di Beethoven; questo giudizio, molto lusinghiero per Beethoven, non mi è del tutto gradito. Prima di tutto io odio tutto ciò che porta la marca dell'imitazione e in secondo luogo io differisco troppo nelle mie vedute da Beethoven perchè possa mai andar d'accordo con lui. Il dono brillante ed incredibile d'invenzione che l'anima è accompagnato da una tale confusione nelle idee che solamente le sue prime composizioni mi piacciono, mentre che le ultime non sono per me che un caos, che uno sforzo incomprensibile per trovare dei nuovi effetti, sopra i quali brillano alcune scintille celesti del genio, che fanno vedere quanto egli avrebbe potuto essere grande se avesse voluto domare la sua fantasia troppo ricca „.

Del resto, come l'autore dell'*Euryanthe* e del *Freischütz*, anche il violinista e compositore Spohr non capì nulla della Sinfonia in *do* minore. Anch'egli, senza dare alla sua opinione la pubblicità che amava dare alle sue il Weber, così scriveva nelle sue Memorie, uscendo da un concerto in cui si era eseguita la Sinfonia in *do* minore:

" Con molte bellezze staccate essa non forma un complesso classico. Manca particolarmente al tema del primo pezzo la dignità che, secondo quel ch'io sento, è sempre necessaria pel principio d'una Sinfonia. Detto questo io riconosco che il tema, corto e facile ad afferrarsi, è molto opportuno per gli sviluppi tematici, e che è legato dal compositore colle altre idee principali in una maniera ingegnosa e che produce dei buoni effetti. L'*adagio* in *la* bemolle contiene delle belle parti, ma questi andamenti e queste modulazioni, quantunque sempre ricchissimi, si ripetono troppo spesso e finiscono per stancare. Lo *scherzo* è originale tutto quel che è possibile, e ha un colorito veramente romantico; ma il *trio*, colla sua chiassosa corsa dei contrabbassi, è al mio gusto troppo barocco. L'ultimo pezzo col suo baccano che non vuol dir niente mi soddisfa ancor meno: il ritorno dello *scherzo* nel mezzo è tuttavia un'idea così felice che si deve benedirne il compositore. Che peccato che il baccano che ricomincia distrugga così presto questa impressione „.

Man mano che si procede col tempo i giudizi su questa Sinfonia diventano più illuminati. L'ultimo fra gli indecisi è quello del Fétis:

" Che peccato che tante bellezze d'ogni genere sieno talvolta alterate da divagazioni il cui effetto è quasi sempre quello di raffreddare l'uditore nel momento in cui il suo entusiasmo è portato al più alto punto. La solitudine nella quale Beethoven ha quasi sempre vissuto, a cagione del suo carattere poco socievole, è senza dubbio favorevole al genio che si deteriora nel mondo, foggiandosi a seconda delle sue convenzioni; ma essa è anche dannosa al gusto che non si forma fuori della società e che risulta dall'osservazione delle sensazioni di quelli che ci attorniano..... Lo *scherzo* che conduce la marcia è un capolavoro dal principio alla fine. Frasi piene di sentimento, di gusto e di eleganza, condotta nuova e piccante delle idee, istrumentazione meravigliosa, tutto è riunito in questo pezzo perfetto, che finisce con un effetto prodigioso, quello d'una marcia gigantesca degna degli eroi d'Omero. Se questa marcia non avesse che le dimensioni

ordinarie dei pezzi di questo genere, l'uditorio non avrebbe il tempo di respirare dopo il principio dello *Scherzo*. Ma, dopo il più magnifico debutto, un seguirsi di idee vaghe, di imitazioni secche e scolastiche, di modulazioni azzardate e senza grazia, vengono a diminuire a poco a poco il piacere che si ha provato; la stessa ripresa nella marcia non produce più un effetto altrettanto soddisfacente della prima volta e il pezzo finisce anche troppo tardi. Questi difetti che si riproducono nella maggior parte delle opere di Beethoven e che accompagnano sempre le più grandi bellezze, provano che, se egli è incontestabilmente un uomo di genio, e anzi d'un genio immenso, non è un uomo di gusto „.

*
* *

Habeneck, che ebbe il gran merito di introdurre le Sinfonie di Beethoven nel Conservatorio di Parigi, dovette il suo primo trionfo alla Sinfonia in *do* minore nel 1828. Quelli che disapprovavano l'autore per la sua nazionalità, come quelli che non ne approvavano le “ aberrazioni „ s'arresero davanti a questa Sinfonia irresistibile.

Uno di costoro, Lesueur, maestro di Berlioz, fu trascinato un giorno a viva forza per udire questa Sinfonia diretta da Habeneck. Dopo l'esecuzione, Berlioz, trovatolo nel corridoio lo interrogò:

— Ebbene?

— È inaudito, è meraviglioso: mi ha così commosso, turbato, scosso, che, uscendo dal palco e volendo rimettermi il cappello, ho creduto di non poter più ritrovare la mia testa.....

L'aneddoto fa il paio con quell'altro secondo il quale la celebre Malibran, “ udendo per la prima volta al Conservatorio la Sinfonia in *do* minore di Beethoven, fu presa da tali convulsioni che si dovette trasportarla fuori della sala „.

Fu anche questa la Sinfonia che scelse Mendelsohn per presentare Beethoven a Goethe allorchè egli sedeva “ nel

fosco angolo della sua stanza, a Weimar, simile ad un Giove Tonante col fuoco piovente dalle sue vecchie pupille „ e non senza un certo riluttante dubbio conservativo, nella sua mente, circa il valore delle stravaganze rivoluzionarie ch'esso stava per udire. Comunque, la Sinfonia lo impressionò moltissimo. Dapprima egli disse: " Ciò non cagiona alcuna emozione, è soltanto sorprendente e grandioso „. Poi ci tenne ancor dietro brontolando, e dopo qualche tempo ricominciò: " Com' è gonfio e selvaggio; basta per assordare le orecchie di tutti gli spettatori !..... „. Ma a pranzo, nel mezzo di un altro discorso, tornò a parlarne e confessò la grande impressione ricevutane.

Un ultimo aneddoto, raccontato dal Grove:

Wagner, dirigendo un concerto di Corte a Dresda, durante l'insurrezione del 1848, s'accorse che ogni numero del programma sembrava suscitare una profonda melanconia nel pubblico e, gradualmente, estinguere ogni applauso. Appoggiandosi in giù del suo leggio, egli bisbigliò al direttore dei violini: " Che cosa dobbiamo fare? „ — " Oh andate avanti, disse il direttore; sta per venire la Sinfonia in *do* minore, e tutto andrà bene „.

E così fu; poichè col magico suono delle battute preludianti, gli spiriti di tutti risorsero, scoppiarono gli applausi dai banchi, e fu come se una luce brillante splendesse nella sala.

***

Scegliamo qualche giudizio fra quelli dei commentatori moderni:

Schumann: " Per quanto spesso la si oda nelle sale pubbliche o private, essa esercita su tutte le età una vera potenza, come quei fenomeni della natura, che, per quanto frequentemente si riproducano, ci riempiono sempre di stupore e di sorpresa „.

Schindler: " È un poema libero, che non dipinge nulla

di esterno, ma sorpassa anche la *Pastorale* in concisione ed energia. È il trionfo della musica istrumentale. Se, in mezzo ai cento capolavori creati dal maestro, nessuno può come questa composizione resistere a qualunque prova; se ciascuna vera opera d'arte deve essere la rappresentazione di qualche cosa di divino di cui lo scopo sarebbe la felicità reale degli uomini, tanto per la trasformazione delle cose terrestri come per la spiritualizzazione dei sentimenti e la realizzazione dell'immateriale, tale è, senza dubbio, il potere della Sinfonia in *do* minore. Quale meravigliosa riunione di patetico, di dignità, di misticismo, di esaltazione in tutti e quattro i pezzi. Quale vita piena di poesia si sviluppa nei nostri sensi e permette di penetrare nelle profondità di quest' opera ammirabile! „.

Barbedette: " Senza essere la più bella è quella che commuove di più le folle. È senza dubbio l' opera più condensata del maestro. L'espressione è breve; l'effetto è potente; vi sono gli svolgimenti infiniti della terza maniera... „.

Ernouf: " Nella Sinfonia in *do* minore, Beethoven, ritornando ad un ordine di idee più austero, piú conforme alla natura del suo talento, sembra che abbia voluto dipingere la lotta del genio contro le pene e le difficoltà della vita, lotta coronata, dopo molte peripezie, da un luminoso trionfo „.

Wagner: " Qui il lirismo patetico entra nel dominio di una azione drammatica ideale in un senso meno vago.

" Forse si domanderà se la concezione musicale, mettendosi in questa via non si espone di già a perdere la sua purezza, pel fatto che ella deve così lasciarsi trascinare a delle rappresentazioni materiali, perfettamente straniere allo spirito della musica.

" Ma d' altra parte bisogna anche riconoscere che il maestro non era per nulla guidato in questa via da speculazioni erronee di estetica, bensì semplicemente da un istinto tutt'affatto ideale che aveva germogliato nel campo più esclusivamente proprio della musica.

" Quest'istinto coincidette collo sforzo di Beethoven per salvaguardare alla coscienza, contro tutte le proteste che

ispira all'esperienza pratica una visione superficiale delle cose, la sua fede nell'originale bontà della natura umana..... o forse anche per riconquistarla . . . .
. . . .

" Quale arte inimitabile Beethoven impiegò nella sua Sinfonia in *do* minore per far sì che il suo schifo dopo essersi avventurato nell'oceano delle aspirazioni infinite rientrasse nel porto del termine.

" Egli riuscì quasi a portare l'espressione della sua musica fino all'accento della risoluzione morale; tuttavia non arrivò a esprimere assolutamente questo stesso sentimento: così ogni qualvolta la volontà prende il suo slancio noi soffriamo dell'assenza d'un punto d'appoggio morale, noi proviamo l'angoscia dell'incertezza, noi abbiamo il sentimento che possiamo tanto ricadere nel dolore quanto incamminarci alla vittoria; io vado più in là, questa ricaduta stessa s'impone quasi più fatalmente al nostro pensiero che non questo trionfo al quale manca un motivo morale e che ci sembra piuttosto un favore arbitrario che un'inevitabile conquista; è perciò che, dal punto di vista *etico,* noi non ne siamo toccati, non ricevendo quel riconforto e quella pace che aspettava imperiosamente l'aspirazione del nostro cuore „.

Berlioz: " La più celebre di tutte senza contraddizione è anche la prima, secondo noi, nella quale Beethoven abbia dato dei confini alla sua vasta immaginazione, senza prendere per guida o per appoggio un pensiero estraneo. Nella prima, nella seconda, e nella quarta Sinfonia egli ha più o meno ingrandite delle forme già conosciute, poetizzandole con tutto quello che la sua vigorosa giovinezza poteva aggiungervi di ispirazioni brillanti o appassionate; nella terza (l'*Eroica*) la forma tende ad allargarsi, è vero, e il pensiero s'innalza ad una grande altezza, ma non si saprebbe tuttavia disconoscervi l'influenza di uno di quei poeti divini ai quali da lungo tempo il grande artista aveva innalzato un tempio nel suo cuore..... La Sinfonia in *do* minore, invece, ci sembra una emanazione diretta ed unica del genio di Beethoven; è il suo pensiero intimo ch'egli sviluppa; i suoi dolori secreti, le sue collere

concentrate, i suoi sogni pieni d'un accasciamento così triste, le sue visioni notturne, i suoi slanci d' entusiasmo ne forniscono il soggetto; e le forme della melodia, dell'armonia, del ritmo e dell'istrumentazione, si mostrano pure essenzialmente individuali, nuove, dotate di potenza e nobiltà „.

Oulibicheff: " Non vi è Sinfonia di Beethoven che la vinca su tutte le altre in ciascuna delle sue quattro divisioni e le eclissi tutte come invece le Sinfonie di Mozart in *sol* minore e in *do* colla fuga, indubbiamente schiacciano le altre che di lui furono pubblicate. Tuttavia la superiorità della quinta Sinfonia di Beethoven sopra le quattro che l'hanno preceduta e le quattro che l'hanno seguìta è un fatto generalmente riconosciuto. Essa è " la più celebre di tutte senza dubbio „ dice Berlioz, o la più popolare, che fa lo stesso. Perchè lo è? Prima perchè essa è in *minore* e il gusto del pubblico del nostro tempo ama le emozioni veementi e patetiche, più della dolcezza e della serenità che caratterizzano la quarta Sinfonia; di più perchè il finale della quinta è uno di quei colpi di folgore che sbalordiscono tutti, senza distinzione di età, di sesso, di nazionalità, nè di cultura musicale. Per quanto buone siano queste ragioni esse non basterebbero tuttavia per motivare le decisioni della critica, il gusto individuale o quello delle masse...... Io credo, per mio conto, che la Sinfonia in *do* minore è il principale capolavoro di Beethoven perchè i quattro tempi di cui essa è fatta hanno un valore press' a poco uguale e perchè questo valore è immenso. Scorrete le altre con un occhio imparziale ed intelligente e sarete costretti a confessare che non si saprebbe dire altrettanto di nessuna di esse „.

Grove: " La fortuna di questa Sinfonia si deve a lei stessa, alla prodigiosa originalità, forza e concisione dell' introduzione — la quale mentre nulla copiava non fu essa stessa mai copiata —, al misticismo dello *Scherzo,* alla veramente sorprendente grandezza, impetuosità, spirito e *pathos* del *Finale,* e alla guisa con cui in tutto il corso del lavoro latecnicità è cancellata dall'emozione. È a queste caratteristiche che la Sinfonia in *do* minore deve la sua forza suggestiva sul pubblico „.

b) ANALISI.

Tutti la conoscono ormai la famosa similitudine del " destino che bussa alla porta „. Fu detto essere questo il significato delle prime quattro note della Sinfonia, ma io confesso che non l'ho mai preso sul serio. Eppure ho dovuto ricredermi: lo Schindler a pagina 109 del suo libro dice testualmente: " L'autore stesso mi diede la chiave delle sue idee: *è il destino che bussa alla porta*, mi disse, alludendo alle prime note dell'*allegro* „. Dinanzi a quest' affermazione è giuocoforza chinarsi.

Ma non è il caso di prendere questa spiegazione come un punto di partenza per attribuire un significato a tutta la Sinfonia, nella quale non domina sovrana che l'idea puramente musicale. I commentatori si sono questa volta trovati quasi tutti d'accordo nel trovare nella Sinfonia la lotta di un grand'uomo contro l'avversità, ma non sono riusciti a convincere che tale fosse il pensiero ispiratore di Beethoven.

Luigi Nohl, nella sua biografia di Beethoven, prova il bisogno di seguire fino alla fine l'applicazione dell'idea del destino alla Sinfonia. Il primo tema è la *volontà* che si afferma contro il destino; la lotta si impegna poi e finalmente la volontà trionfa e dà all'uomo la libertà; il *finale* è l'inno alla libertà. Wasielewski, in un lavoro recente, persiste in questo ingegnoso parallelo pagina per pagina, quasi battuta per battuta, e dimostra abbondantemente che i ritmi e le armonie sono stati ispirati a Beethoven dalle sue viste speciali sull'umanità e sul suo tristo destino.

Meno male che ultimamente è venuto il Kufferath con un commento più sensato: " Componendo la Sinfonia in *do* minore, Beethoven — state sicuri — avrà pensato innanzi tutto a scrivere una bella Sinfonia, forte, originale, espressiva sopratutto; soltanto, siccome egli aveva lo spirito portato alla fantasticheria filosofica, trasfuse qualche cosa delle sue alte

aspirazioni nei suoi canti e nelle sue idee musicali. Come disse Victor Hugo:

> Si vous avez en vous, vivantes et pressées
> Un monde intérieur d'images, de pensées,
> De sentiments, d'amour, d'ardente passion,
> Pour féconder ce monde, échangez-le sans cesse
> Avec l'autre univers visible, qui vous presse!
> Mêlez toute votre âme à la création..... »

Anch'io trovo inutile qualunque testo esplicativo per ammirare queste pagine, di per sè tanto eloquenti per la potenza della concezione musicale, e quindi mi dimentico volontieri della famosa frase del *destino*, detta forse da Beethoven quando l'opera era già finita e non già pensata prima di accingersi a scriverla. E neppure voglio seguire quelli che dalla coincidenza del contratto di matrimonio colla contessa Brunswik vollero vedere, nel " carattere straordinariamente immaginoso ed agitato „ della Sinfonia, l'estrinsecazione di una violenta passione amorosa.

Non sempre, diceva Mendelsohn in una sua lettera al cugino Souchay, la musica ha un significato più definito delle parole: qui essa è tanto più grande quanto meno se ne ricerca il significato, e tanto più s'impone quanto più puramente la si esamina.

Irregolarità, stravaganze hanno voluto gli uni trovare, ma a torto. Basterebbe un confronto superficiale del primo *allegro* con un *allegro* qualunque di Haydn per riconoscere la normalità dell'andamento. Vedremo più oltre le poche bizzarrie che si trovano nella struttura dell'*andante* e vedremo un tempo *allegro* rimpiazzare lo *scherzo* e passare nel *finale* senza interruzione, ma ci sarà facile notare come queste apparenti novità non corrispondano che ad un lento progresso della forma sinfonica verso un ideale di emancipazione da regole troppo rigide.

Quello che a tutta prima, e specialmente nel principio del secolo, parve irregolarità non è che l'affermazione sincera e

chiara della distinta personalità di Beethoven, l'espressione meravigliosa del suo genio.

Il progresso compiuto nella quinta Sinfonia si rileva innanzi tutto nella composizione dell'orchestra. Beethoven colloca in prima fila anche alcuni istrumenti di cui finora non s'era servito che per rinforzare la sonorità e per completare l'armonia; ai contrabbassi affida un poderoso passaggio nel *trio* dello *scherzo*, ai timpani lascia prendere spesso un vero predominio sulle altre parti dell'orchestra. Per di più introduce degli istrumenti finora inusitati. Il contraffagotto, che nelle opere di Beethoven compare per la prima volta nel *Fidelio*, trova il suo posto anche nella quinta Sinfonia; i tromboni vi hanno, specialmente nel *Finale*, una importanza particolare; l'ottavino trova campo di trillare coi flauti.

L'orchestra per cui è scritta la partitura originale risulta così composta: 2 timpani — 2 trombe — 2 corni — 2 flauti — 1 ottavino — 2 oboe — 2 clarini — 2 fagotti — 3 tromboni — 1ⁱ e 2ⁱ violini — viola — violoncello — contrabbasso — contraffagotto.

Il tono che dà il nome alla Sinfonia è fra i più prediletti da Beethoven. Si direbbe che la tonalità di *do* minore abbia sempre portato fortuna al maestro poichè ogni qualvolta egli vi ricorreva pareva che per forza ne nascesse un capolavoro. Giova richiamare, per esempio, oltre la “ quinta „ l'*ouverture Coriolano* — il Concerto n° 3, per Piano ed Orchestra — la Fantasia per Piano, Orchestra e Coro (Fantasia Corale) — il Quartetto, Op. 18, N. 4 — le Sonate di Piano, *Pathetica*, Op. 10, n° 1 e Op. 111 (l'ultima). Il fatto è poi più particolarmente ovvio nei tre *trio* di Piano (Op. 1), nei tre *trio* di Corde (Op. 9), nelle tre Sonate per Piano e Violino (Op. 30), in ognuna delle quali composizioni il pezzo in *do* minore emerge indiscutibilmente sopra gli altri.

* * *

A proposito di quella irregolarità che anche Fétis rimprovera nella quinta Sinfonia dicendo che essa “ è piuttosto una improvvisazione che una composizione „ il Grove isti-

tuisce un confronto fra l'*Allegro* della Sinfonia in *do* minore e quella della Sinfonia in *do* maggiore, la prima delle nove e così ne descrive la struttura:

" Il soggetto preludiante è in tono di *do* minore ed è tosto corrisposto da un secondo in tono di *mi* bemolle, il " maggiore relativo „ nel qual tono termina la prima parte del movimento. Questa parte, dopo essere stata ripetuta, passa all'elaborazione, assolutamente non lunga, e limitata per la sua costruzione quasi interamente ai materiali già forniti. Quindi viene la ripresa del primo tema coi cambiamenti comuni di tono, una breve *Coda*, e il movimento è giunto alla sua fine. Queste parti son tutte, con una rara uniformità, quasi esattamente della stessa lunghezza: l'esposizione, 124 battute; l'elaborazione, 123; la ripresa, 126; e la *Coda*, 139 „.

In realtà — anche senza la dimostrazione aritmetica — il movimento del primo tempo è molto più rigoroso di quello di parecchi altri *allegri* (l'*Eroica* informi, ove abbiam trovato due temi interamente estranei allo sviluppo del tema principale) ed è così quadrato che le complicazioni contrappuntistiche mancano, e neppur uno di quei *fugati* così cari a Beethoven trova posto.

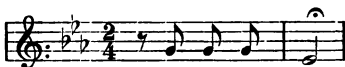
Come al solito è anche qui la grande semplicità quella che ottiene il maggior effetto. Quel potente tema di quattro note, ricorrente in tante forme, ma sempre netto e chiaro, rappresenta tutto quello che di più eloquente può esprimere la musica pura. Dice benissimo lo Schurè: " quest'*allegro* di un flusso così impetuoso, coll'aria di bonaccia e coi soffi di rivolta che esprime il suo tema, ci produce i fremiti che potrebbe produrre l'assistere ad una lotta ardente „.

E non son che quattro crome, suggerite — si dice — a Beethoven dal canto d'un rigogolo udito un giorno al Prater! Più che di un tema si tratta di una semplice proposizione ritmica, ma questa sostituisce splendidamente il più geniale tema che si possa trovare. E, quantunque nell'*allegro* trovino posto anche due episodî melodici, pure la fisonomia gli è data esclusivamente da queste quattro note, o da questi " quattro colpi alla porta „, come vogliono i commentatori.

Dopo questa proposizione ritmica il pezzo si svolge ora con irruenza selvaggia, ora con dolcezza affettuosa. Ma le prime battute non vanno eseguite col movimento di tutto il pezzo, vanno cioè allargate più che si può: devono assumere la più grande maestosità. L'*allegro con brio* non comincia propriamente che alla sesta battuta. Il Lenz dice che Beethoven desiderava si eseguissero le prime battute come se fosse scritto: *andante con moto.*

Così la pensava anche Rietz e invece era di contrario avviso Mendelssohn.

Schumann era così preoccupato dal carattere da darsi a questo disegno che interrogò un giorno i tavolini parlanti: si era nel 1853, all'epoca in cui lo spiritismo faceva furore in tutt'Europa. Una lettera all'amico Hiller ricorda questa importante consultazione degli spiriti:

" Ieri noi abbiamo fatto parlare i tavolini. Che potenza meravigliosa! Pensa dunque: ho domandato al tavolino il ritmo delle due prime battute della Sinfonia in *do* minore: la tavola ha esitato lungamente e finalmente ha battuto:

prima molto lentamente. Io feci allora notare che il movimento era più rapido e allora essa battè una seconda volta più stretto, nel movimento esatto „.

Anche Habeneck preferisce un movimento relativamente rapido. Richter raccomanda di scandere bene le tre crome, non cadendo nell'errore di eseguirle come terzine. Wagner insiste lungamente in una delle sue opere (*Ueber das Dirigiren*), sull'arresto segnato colla corona sul *mi* bemolle.

Vediamo lo svolgimento del pezzo.

Le ripetizioni multiple della frase iniziale sono a tutti note. Esse continuano nello stesso tono fino alla battuta 59, poi il tono cambia, prima con qualche esitazione e poi quasi enfaticamente coll'aiuto dei corni. Un tema più dolce entra

con un grazioso discorrere dei violini: la idea prima non viene per qualche tempo accennata che dal tremolo dei bassi ma poi — attraverso ad un'altra breve idea episodica — ritorna quasi imperiosamente. In fondo, la solita frase, dopo una digressione di una grande forza drammatica, serve da efficace perorazione, da rapida conclusione. Si trova — osserva Berlioz — in questo pezzo un esempio impressionante dell'effetto prodotto dal raddoppio eccessivo delle parti in certe circostanze e dell'aspetto selvaggio dell' accordo di quarta sulla seconda nota del tono o, come si può anche dire, del secondo risvolto dell'accordo di dominante. Lo si incontra frequentemente senza preparazione nè risoluzione e una volta anche senza la nota sensibile e su una corona, trovandosi il *re* già in tutti gli istrumenti a corde, mentre che il *sol* par da solo una dissonanza, affidato a qualche istrumento a fiato.

Sulla bellezza di questo *allegro* non solo Berlioz (per cui " questo stile appassionato è al di sopra di tutto quanto si aveva prodotto prima nella musica istrumentale „) ma anche l'Oulibicheff si lascia sfuggire delle parole di vero entusiasmo. Peccato che, come sempre, l'immaginosa descrizione dell'Oulibicheff faccia troppa parte non solo al " destino „ ma anche alla sordità di Beethoven, rappresentata dall' arresto sul *mi* bemolle, e alle miserie della sua vita domestica, rappresentate dal breve *a solo* degli oboe!

***

L'*andante con moto* è anch'esso fra i " tempi „ di Beethoven divenuti più popolari. E, fra tutti gli *andante* o gli *adagio* delle Sinfonie, solamente quello della quarta e quello famoso della settima possono essergli paragonati.

Dopo la violenza dell'*allegro* questo tranquillo *andante* arriva come una sorpresa, resa ancor più inaspettata dal salto del tono alla terza sotto, contrariamente al tipo solito della Sinfonia d'Haydn. È un riposo dello spirito e come tale, per quanto la melodia sia lenta, non ha nulla che pro-

duca una sensazione dolorosa. Preso, s'intende, non come spiegazione ma come criterio comparativo, il richiamo che taluno ha fatto all'epoca della vita di Beethoven in cui avvenne il suo fidanzamento colla contessa di Brunswik può sembrare opportuno.

È un canto più che una melodia, un canto dolce e soave a cadenze frequenti e invariabili. Richiama — affermò qualcuno — una vecchia canzone tedesca, il *Grossvater*.

La prima frase è suonata dalle viole e dai violoncelli all'unissono con qualche pizzicato dei contrabbassi; poi un'altra vien sostenuta dai legni e, dopo un passaggio attraverso al *do* maggiore, si ha (battuta 48) una specie di chiusa. Segue un disegno a variazione con dei tremoli, poi un episodio fra il clarinetto ed il fagotto, poi riprende l'andamento patetico finchè quasi bruscamente e con fracasso — mediante arpeggi dei contrabbassi — il pezzo cessa.

Oulibicheff nota che solo l'alternarsi delle due idee principali riempie tutto l'*andante* e ne deduce essere inevitabile un certo senso di monotonia in chi ascolta. Berlioz invece — molto più giustamente — fa notare che “ questa persistenza della medesima frase a presentarsi sempre nella sua semplicità così profondamente melanconica produce a poco a poco, sull'animo dell'uditore, un'impressione che non si saprebbe descrivere, e che è certamente la più viva di questa natura che noi abbiamo provato „.

Fra gli effetti armonici meno regolari di questa elegia sublime Berlioz cita: 1° la dominante *mi* bemolle tenuta dai flauti e dai clarinetti in alto, mentre più sotto gli strumenti a corda s'agitano attorno ad un accordo di sesta *re* bemolle, *fa*, *si* bemolle, con cui la nota tenuta non ha niente a che fare; 2° la frase incidentale eseguita da un flauto, un oboe e due clarinetti, che si muovono in movimento contrario così da produrre di tempo in tempo delle dissonanze di seconda non preparate fra la nota sensibile *sol* e il *fa*, sesta maggiore di *la* bemolle.

Questo terzo risvolto dell'accordo di settima della sensibile e quel pedale, di cui sopra, sarebbero veramente proibiti dalla

teoria e in effetto non producono una sensazione troppo gradevole.

Ma, quand'anche si trattasse di errori, che cosa non si perdonerebbe a questo *andante* delizioso? Non sono ad ogni modo questi piccoli nèi che possono indurre in un giudizio sfavorevole su tutta la Sinfonia come da taluno s'è fatto. I più accaniti avrebbero almeno dovuto far quel che poi, con grande irreverenza, fece il Fétis, e correggere cioè quel fastidioso *mi* bemolle in un *fa*. Avrebbero perso la bellezza della risoluzione del *mi* bemolle in *mi* diesis, ma almeno gli inviolabili canoni sarebbero rimasti intatti!

*
* *

Dal *minuetto* Beethoven ci ha condotti allo *scherzo;* da questo pare che nella quinta Sinfonia voglia condurci ad un tempo ancor più libero. Il terzo pezzo della sua Sinfonia non porta che l'intitolazione di *allegro,* e non ha l'apparenza di un vero *scherzo,* quantunque il ritmo dominante sia della natura di quello degli altri *scherzi* di Beethoven. La cosa più singolare del pezzo è il *fugato* in *do* maggiore che sta nel mezzo e che anche melodicamente si allontana molto dal tipo di quasi tutti i terzi tempi delle Sinfonie classiche.

La costruzione del pezzo è però indubbiamente la solita e, oltre al *trio,* vi sono le ordinarie ripetizioni e le modulazioni regolari.

Chi conosce bene il *Roberto il Diavolo* vi troverà facilmente un accenno al tema con cui lo *scherzo* comincia. C'è del misterioso, o — come vuole Berlioz — del magnetico, in queste prime battute. Sono dapprima note leggere e legate dei violoncelli e dei contrabbassi, ma ben presto pare che tutta l'orchestra voglia prender parte al giuoco con delle piccole note scoppiettanti; ne nasce uno sviluppo pieno di spensieratezza.

Quando poi col passaggio in *do* maggiore arriviamo al *trio,* ci par d'assistere ad una farsa o ad uno spettacolo emi-

nentemente esilarante. E qui mi pare interessante nella sua bizzarria la descrizione che fa l'Oulibicheff: " I contrabbassi, i violoncelli ed i fagotti si annunziano per i primi con delle capriole enormi che Berlioz paragona, con molta esattezza, ai sollazzi d'un elefante di buon umore; dopo, le dame, e cioè i violini, non volendo restar indietro dei loro cavalieri, eseguiscono alternativamente il medesimo passo, ma con minore stento e maggior sicurezza, in prova di quella verità per cui la grazia anche in Sabba è l'attributo costante del bel sesso. A poco a poco la *branle* diventa generale e cessa quasi subito, poichè non è perfetto l'accordo dei ballerini. I contrabbassi vorrebbero ricominciare i loro pazzi sgambotti, ma pare che vi sia della stanchezza in tutti.... Si ritorna al *minore* della prima parte: un *pizzicato* unito a dei *legato* riporta le frasi del motivo, ma rotte e come evanescenti nelle nebbie del *pianissimo*. Tutto si disgiunge e s'oscura; le ombre diventano sempre più informi ed incorporabili..... Non si sentono più che una specie di chiocciare e dei richiami spezzati che si ripetono deboli e talvolta discordanti come i gridi degli uccelli notturni nel fagotto, nel flauto, nell'oboe, mentre i violini, tentano di riannodare il filo d'una melodia ferita e morente. Poi più nulla: la meteora che rischiarava la scena finisce per spegnersi tremolando: la melodia, l'armonia ed il ritmo cadono d'un medesimo colpo e spariscono del tutto „.

Questo *pianissimo,* in minore, conduce ad uno dei più grandi effetti ottenuti da Beethoven, poichè, come ho già osservato, qui lo *scherzo* non finisce, ma si riattacca al *finale* che scoppia dopo poche battute con un *fortissimo* in maggiore. Un passaggio di questo genere non era una novità neppure ai tempi di Mozart, pure nessuno era mai riuscito a trarne un partito così potente. Solo più tardi — quindici anni dopo la quinta Sinfonia — l'*ouverture* del *Freischutz* offerse nelle sue ultime battute qualche cosa di paragonabile.

Dal lato tecnico questo effetto è raggiunto così: quando le ultime sfumature della melodia finiscono, i timpani continuano a marcare il ritmo con dei *do* (siamo in *do* minore). Intanto gli altri istrumenti continuano un accordo di *la* bemolle

così che l'orecchio crede si stia preparando un cambiamento di tono senza però riuscire a prevedere dove si andrà a finire. I timpani diventano più insistenti e risorgono allora i violini con un accordo *sol si re fa;* la melodia cambia, ma il *do* ostinato non vuol cedere, fino a che si direbbe che tutti gli istrumenti si piegano dinanzi alla sua volontà di ferro e scoppiano fragorosamente in *do* maggiore con un movimento di marcia trionfale. " On sait — conclude Berlioz — l'effet de ce coup de foudre et il est inutile d'en entretenir le lecteur „.

*
* *

C'est l'Empereur, vive l'Empereur — gridò un soldato della guardia durante un concerto, quando udì le prime battute del *finale*. Ed è questo uno dei commenti più simpatici fra i tanti di cui si vollero ricoprire le Sinfonie di Beethoven. Per quel soldato l'idea di Napoleone riassumeva e quasi monopolizzava tutto quello che di più grandioso potesse immaginare mente umana ed era naturale che alla presenza di queste battute trionfali quell'idea si presentasse spontanea alla sua mente.

Da qui a giungere fino alla asserzione che questo *finale* fosse destinato a chiudere la Sinfonia *Eroica* ci corre, e molto. Io non so davvero da quali induzioni sia stata suggerita questa strana opinione, e perciò non mi azzardo a chiamarla, senza altro, infondata, ma dichiaro che non ci credo e che non mi inchino nè all'autorità del Fétis, nè a quella di quei molti che intitolarono addirittura col nome di *Empereur* questa Sinfonia. E sono lieto di trovare in questo senso assai decisa l'opinione del Grove secondo il quale la notizia è assolutamente falsa in linea di fatto. Il Grove, rileva poi giustamente la individualità sorprendente che tutte le Sinfonie di Beethoven manifestano, così che ognuna è affatto differente dall'altra: " Le sue Sinfonie formano una serie di cime, ognuna coi suoi tratti caratteristici, i suoi crepacci, i suoi ghiacciai, i suoi torrenti cadenti in maestose cascate, i suoi terreni elevati, inondati dal sole ed i suoi laghi splendenti; e ognuna di queste

grandi cime ha il suo proprio carattere individuale così bene come le montagne della Svizzera hanno i loro; ed è un mondo in sè stessa, un mondo non artificiale ed eterno „.

Il tema del *finale* è di ventiquattro battute: mediante dei bellissimi passaggi entra poi un altro soggetto in *sol* ed i due pensieri hanno poi un interessante svolgimento rumoroso e ricco. Ma dopo una improvvisa calma c'è una sorpresa; la ripetizione del movimento dello *scherzo*. Oh! quel Beethoven — dissero subito i pedanti — non esita neppure a introdurre le reminiscenze d'un tempo in un altro! Una vera rivoluzione!

Adagio, adagio — si dice oggi — *nil sub sole novi;* nella Sinfonia 14 di Haydn — il conservatore per eccellenza — si trova precisamente il *finale* interrotto da una ripresa del *minuetto* .....

Non occorrono altre parole. Tuttavia — dopo averla giustificata — io non mi dichiaro grande ammiratore di questa bizzarria. Mi pare anzi inutile perchè non dice niente di nuovo, e dannosa perchè allunga ancora più questo *finale* pel quale la taccia di prolissità non pare invero ingiustificata. La preparazione al ritorno dell'idea principale poteva essere fatta anche da un episodio più breve, senza ricorrere alla ripetizione d'un contrasto già usato.

La *coda* — centocinquanta battute — è veramente interminabile e, a dir la verità, finisce per stancare. Berlioz giustifica questa diminuzione d'interesse richiamando le leggi della parabola e dicendo che dopo l'altezza raggiunta colla frase trionfale, Beethoven doveva per forza scendere più in basso. E conclude dicendo che questo *finale* è tuttavia d'una magnificenza e d'una ricchezza incomparabili.

Vero — verissimo anzi — ma, giudicando con un criterio non esclusivamente estetico, non si deve nascondere l'impressione che si riceve, e, cioè, che se la *coda* fosse più breve e suggerisse in minor copia dei paragoni con la sonorità delle bande militari, il pezzo parrebbe forse ancor più bello. Le conclusioni che si fanno troppo aspettare sono quelle che persuadono meno.

SESTA SINFONIA

(Pastorale)

---

a) NOTIZIE

La passione per la natura è uno dei tratti più caratteristici e più universalmente noti di Beethoven. Dall'opera dello Sturm “ La natura considerata come scuola del cuore „ egli aveva trascritto sui suoi libriccini di memorie il passo seguente:

“ *Si può chiamare la natura a giusto titolo la scuola del cuore*. Essa ci apprende, con evidenza, i doveri che noi dobbiamo praticare verso Dio e verso il nostro prossimo. Ora, io voglio divenire discepolo di questa scuola e offrirle il mio cuore; desideroso di istruirmi io vi apprenderò la saggezza che non conosce il disgusto; vi apprenderò a conoscer Dio e in questa conoscenza pregusterò la felicità celeste „.

E alla baronessa Droszdick scriveva: “ Quanto siete fortunata, signora, d'andare così presto in campagna! Io non posso godere di questa felicità prima dell'8 corrente. Ma pregusto il piacere come fossi un fanciullo. Io sono così allegro quando posso errare attraverso ai boschi, le piante e le roccie. Boschi, alberi, montagne rendono l'eco che si desidera di intendere. Niuno può amare la campagna quanto me! „ Schindler infatti così conferma: “ Io che ebbi le molte volte la fortuna d'accompagnare il maestro nelle sue passeggiate attraverso le montagne, le valli, i campi, non esito a convenire che Beethoven mi insegnò la scienza della natura, e mi indirizzò in questo studio come in quello dell'arte musicale.... Non erano le leggi della natura ma la sua potenza elementare che l'in-

cantava; poichè nell'attivo godimento della natura egli non si occupava che delle sue sensazioni. Fu col seguire questa via che Beethoven s'impadronì dello spirito della natura per usarne poi nella creazione delle sue opere „.

E la contessa Teresa di Brunswick scrive alla sua volta: " Egli amava essere solo colla natura, renderla sua sola *confidente*. Allorchè il suo cervello bolliva di idee confuse, la natura in ogni tempo lo confortava. Spesso allorchè i suoi amici lo visitavano alla campagna in estate, egli amava allontanarsi precipitosamente da essi, e così avveniva ch'egli era spesso da mio fratello a Martonvásár „.

Giova poi ricordare i seguenti aneddoti:

Una tradizione di Baden dice che in un'occasione, venendo per prender possesso di un appartamento, Beethoven lo ricusò pel fatto che non v'erano alberi vicino alla casa. " Come va questo? Dove sono i vostri alberi? „ " Noi non ne abbiamo. „ " Allora la casa non fa per me. Io amo un albero più di un uomo. „ Egli anzi spinse la sua devozione alla natura al punto di arrabbiarsi vivamente col mugnaio, a Baden, il quale, vedendolo venire in mezzo a una forte pioggia, gli corse incontro con un ombrello che egli ricusò sdegnosamente.

Beethoven non nuotava nè cavalcava come Mendelssohn, ma finchè stette a Vienna egli non tralasciò mai la sua passeggiata giornaliera, o piuttosto corsa, attorno i bastioni, qualunque tempo facesse, e l'interessante relazione fatta da Michele Krenn, un suo cameriere, del suo ultimo estate passato in casa di suo fratello a Gneixendorf, lo mostra all'aria aperta, dalle sei del mattino fino alle dieci di notte, vagante pei campi, completamente trasportato dall'ispirazione delle idee nella sua mente. Uno dei suoi proverbi favoriti era: " Morgenstund hat Gold im Mund „, L'aria della mattina ha l'oro in bocca.

Quanta parte della sua vita egli passasse fra la calma dei dintorni di Vienna è noto. Nè su questa sua predilezione vale insistere più a lungo poichè — fra le altre cose — l'esistenza stessa della *Sinfonia pastorale* è il più bel documento in materia.

La *Sinfonia pastorale* fu, come quella in *do minore*, scritta ad Heiligenstadt, villaggio col quale il lettore deve aver già fatto conoscenza. Situato sulla riva destra del Danubio, ad Ovest di Vienna, questo villaggio era stato per parecchi anni il soggiorno estivo del maestro. Più tardi egli scelse per suo Tusculum la campagna al sud di Vienna come Hetzendorf, Moedling e Baden.

La data precisa della composizione si suol fissare nella primavera del 1808.

Come già ho detto a proposito della quinta Sinfonia, la *Pastorale* fu eseguita per la prima volta il 22 dicembre 1808 in quel concerto di cui diffusamente ho parlato. Il lettore ricorderà anche come la confusione del numero progressivo fra la quinta e la sesta Sinfonia sia poi scomparsa presto, così da non lasciar dubbio che l'ordine oggi seguito sia esatto.

***

La Sinfonia fu inviata subito agli editori Breitkopf e Härtel e le parti furono pubblicate nell'aprile 1809.

Il suo titolo nella prima edizione era il seguente: " *Sinfonia Pastorale* „ *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei* (" più espressione di sentimento che pittura „ o meglio, per tradurre più liberamente: " piuttosto il ricordo di impressioni che qualsiasi reale rappresentazione di fatti „).

Queste indicazioni, che formano una parte tanto insolita ed importante dell'opera, e che è necessario conoscere con esattezza per farsi un'idea di quel che sia la sesta Sinfonia, esistono nelle seguenti quattro forme alquanto dissimili:

I. Nel manoscritto originale della Sinfonia, in possesso del Barone S. M. Huyssen van Kattendyste, di Arnhem vicino ad Utrecht, in Olanda, di cui è notizia nel *Thematisches Verzeichniss* di Nottebohm:

" Da Luigi van Beethoven. Angenehme heitere Empfindungen welche bei der Ankunft auf dem Lande in Menschen erwachen. — All°. ma non troppo — nicht ganz geschwind. —

N. B. Die deutschen Ueberschriften schreiben Sie alle in die erste Violine „ (Sensazioni piacevoli e allegre che si destano nell'uomo quando arriva in campagna. — Allegro ma non troppo — Non tutto presto. — *N. B.* Le indicazioni tedesche mettetele tutte al primo violino).

II. A tergo di un originale manoscritto parte di primo violino, conservato nella libreria della Gesellschaft der Musikfreunde a Vienna, e che si può supporre essere una esatta ripetizione delle iscrizioni sulla partitura, si trova come titolo generale:

“ Sinfonia Pastorella. Pastoral Sinfonia oder Erinnerung an das Landleben: Mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei „ (.... ovvero ricordo della vita campestre — più descrizione di sentimenti che pittura).

E come titoli speciali di ciascun pezzo:

1° “ Angenehme heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen „ (v. traduzione sopra).

2° “ Scene am Bach „ (Scena presso il ruscello).

3° “ Lustiger Zusammerseyen der Landleute „ (Allegra riunione di contadini).

4° “ Donner, Sturm „ (Tuono, burrasca).

5° “ Hirtengesang. Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm „ (Coro di pastori. Riconoscenza e dovuti ringraziamenti alla divinità dopo il temporale).

III. Inserite nel libro-programma della prima esecuzione, dicembre 22, 1808, e publicate nell'*Allgemeine Zeitung*, Gen. 25, 1809, così:

“ Pastoral Symphonie (No. 5), mehr Ausdruck der Empfindung, als Malerei. 1stes Stück: Angenehmene Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande in Meschen erwachen. 2tes Stück: Scene am Bach. 3tes Stück: Lustiges Beysammenseyn der Landleute; fällt ein: 4tes Stück: Donner und Sturm; in welches einfällt: 5tes Stück: Wohlthätige mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm „ (Confronta con I^a^ e II^a^ dicitura).

IV. Dati a tergo del frontispizio della parte incisa di primo violino (N° 1, 337) pubblicata da Breiktopf nell'aprile 1809, e citata da Nottebohm nel suo Catalogo tematico di Beethoven del 1868, così:

" Pastoral-Sinfonie oder Erinnerung an das Landleben (mehr Ausdruck der Empfindung als Mahlerei). 1. Allegro, ma non molto. Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande. — 2. Andante con moto. Scene am Bach.—3. Allegro. Lustiges Zusammerseyn der Landleute. — 4. Allegro. Gewitter, Sturm.—5. Allegretto. Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm. " (*idem*).

Con questi ultimi concordano i titoli nella partitura in ottavo pubblicata da Breitkopf nel 1824 (N° 4, = 311).

Oltre queste espressioni delle intenzioni di Beethoven, altre ve ne sono nei suoi libri di schizzi:

" Sinfonia caratteristica o una rimembranza di vita campestre. "

" Una rimembranza di vita campestre. "

" Qualsiasi pittura in musica istrumentale se spinta troppo lungi è un errore. "

" Sinfonia pastorella. Chiunque ha un'idea di vita cam-
" pestre può concepire da sè le intenzioni dell'autore senza
" molti titoli. "

" La gente non richiederà titoli onde riconoscere la generale intenzione di essere più questione di sentimento che di pittura in suoni. "

" Sinfonia pastorale: nessuna pittura, ma qualcosa in cui sono espresse le emozioni che sono suscitate negli uomini dal piacere della campagna in cui sono esposti alcuni sentimenti di vita campestre. "

Si è anche fatto un parallelo fra i titoli della *Sinfonia Pastorale* e quelli di una *Grande Sinfonia* di Giustino Enrico Knecht, un compositore tedesco dell'ultimo secolo. La Sinfonia fu pubblicata da Bossler di Spira nel 1784, e Beethoven la studiò giovinetto. Però la sua *Pastorale* non la richiama, assolutamente, che pei titoli, che sono i seguenti:

" Ritratto Musicale della Natura o Grande Sinfonia di

G. E. Knecht. La quale vuol esprimere col mezzo dei suoni:

1° Una bella località ove il sole brilla, gli zeffiri spirano, i ruscelli scorrono nella valle, gli uccelli cinguettano, un torrente cade rumoreggiando dall'alto, il pastore fischia, i montoni saltano, e la pastorella fa udire la sua dolce voce.

2° Il cielo comincia a divenire buio: la popolazione respira più difficilmente e si spaventa, le nuvole nere s'avanzano, i venti si mettono a fischiare, l'uragano rumoreggia lontano e si avvicina a passi lenti.

3° L'uragano, accompagnato da venti rumorosi e da rovesci di pioggia, scoppia con tutta la forza; le cime degli alberi stridono, e nel torrente le acque precipitano con un fracasso spaventoso.

4° La calma ritorna a poco a poco, le nubi si dissipano e il cielo diviene chiaro.

5° La natura, in uno slancio di gioia, alzā la sua voce al cielo e rende al Creatore le più vive grazie, con canti dolci e gradevoli. „

*
* *

L'accoglienza fatta alla quinta Sinfonia non fu la stessa fatta alla sesta, quantunque alcuni dei primi giudizi riportati da me a proposito della Sinfonia in *do* minore si riferiscano anche a questa, pel fatto che le due composizioni apparvero contemporaneamente.

La *Pastorale* parve subito più accessibile e fu più gustata.

Nella *Gazzetta Musicale* il Wendt, dopo aver notato quanto sia riprovevole in genere la “ pittura musicale „, conclude che la *Sinfonia Pastorale* fa dimenticare questo difetto. Non ho potuto trovare il giudizio di Weber, ma ho ragione di credere che non fosse sfavorevole da certe frasi contenute nella biografia dello Schindler.

Quanto poi la *Pastorale* sia piaciuta ai posteri non è d'uopo dire. Ecco, fra gli innumerevoli, alcuni giudizi, dati non solo

da musicisti, ma anche da letterati, giudizi che tutti si riassumono in un coro di ammirazione:

La preferenza al gentil sesso. La Sand così scriveva: “ Più squisita e più vasta dei più bei paesaggi dipinti, la Sinfonia Pastorale non offre forse all'immaginazione delle prospettive incantevoli, tutta una valle dell'Engadina o della Misnia, tutto un paradiso terrestre nel quale l'anima s'invola, lasciando dietro sè e vedendo incessantemente aprirsi degli orizzonti senza limite, dei quadri, in cui l'uragano rumoreggia, gli uccelli cantano, la tempesta nasce, scoppia e si calma, il sole assorbe la pioggia sulle foglie, l'allodola scuote le sue ali umide, il cuore atterrito si rasserena, il petto oppresso si dilata, lo spirito ed il corpo si rianimano e, identificandosi colla natura, si adagiano in un delizioso riposo? „

Il Lamennais dà questa descrizione: “ Il poema si apre con una scena campestre. Tutto è puro, sereno; tutto respira la calma e la freschezza della natura allo spuntar del giorno, quando le larghe ombre che calano dalle montagne si adagiano sulle pianure come un mantello. Un canto semplice e dolce si fa intendere; gli echi lo ripetono di valle in valle. Pare di passeggiare sull'erba umida ancora, ai piedi delle coste, quando i boschi, le praterie, i campi, esalano un vapore di indefinibile armonia. Mille accidenti di luce fanno passare sotto gli occhi i quadri più svariati. Il suo invisibile — mistero strano — si oscura o si illumina d'un vivo bagliore. A poco a poco il sole sale e l'aria si riscalda — ai lavori sospesi succedono delle allegre danze. Tuttavia s'accalcano le nubi. Un rumor sordo e lontano, partito non si sa da dove, annuncia l'uragano. Non lo si vede ancora, ma lo si presagisce. Ingrossa e s'avvicina. Il lampo solca le nuvole; il fulmine le schianta con un fracasso orribile. Le danze s'interrompono; i pastori spaventati si disperdono. Ma ben presto il cielo ricupera il suo splendore; tutti si riuniscono ancora per esprimere con un inno semplice come i loro cuori, magnifico come l'opera di Dio, la riconoscenza, l'adorazione, l'amore „.

Stifter: “ La Sinfonia mi richiamò tutti gli idilii, tutti i sogni della mia giovinezza; essa avvolse in qualche modo il

mio cuore di fili dorati. Come questa musica è pura e pudica di fronte alla leggerezza festante della maggior parte delle nostre opere! Essa penetra nell'anima „.

Ernouf: " La Pastorale è improntata dal sentimento più intimo e più profondo che mai ci sia stato degli splendori ora graziosi ora terribili della natura. Indipendentemente dal carattere così elevato, così soave delle melodie, Beethoven ha superato sè stesso nell'appropriazione degli effetti di sonorità. Mai egli non ha maneggiato con maggior destrezza la sua orchestra, trasformata da lui in un organo immenso „.

Soubies: " La Pastorale ci mette in presenza d'un Beethoven sognatore e tranquillo, d'un amante appassionato della natura, d'un paesista meraviglioso provvisto d'una paletta magica „.

Berlioz: " Questo sorprendente paesaggio pare sia stato composto da Poussin e disegnato da Michelangelo. L'Autore del *Fidelio* e della Sinfonia *Eroica* vuol dipingere la calma della campagna e i dolci costumi dei pastori. Ma, intendiamoci, non si tratta dei pastori infiorati di De Florian e ancora meno di quelli di Lebrun o di quelli di Rousseau. È della vera natura che qui si tratta „.

" Audley: " La Sinfonia Pastorale, espressione delle gioie, dei terrori, dei piaceri popolari, in mezzo ad una natura che il maestro rallegra ed abbellisce col mezzo della sua ispirazione poetica, come il pittore fonde ed armonizza sotto un pennello sapiente ciascuna parte d' un paesaggio illuminato qui da un raggio di sole e turbato là da una nuvola minacciosa, è veramente l' opera di un grande amante della natura „.

Brenet: " La Sinfonia Pastorale di Beethoven dimostra quanto un genio potente può introdurre di arditezza di poesia, di grandiosità nella musica descrittiva „.

Oulibicheff: " ..... questo magnifico panorama di tutti i paesi coltivati nel globo, questo paesaggio universale nel quale i suoni sostituiscono i colori e nel quale le figure si muovono meravigliosamente „.

Lenz: " La pastorale è la migliore; giammai fantasia

umana percorse più bel paese. Le prime quattro battute hanno già riassunta la natura agreste, la vita semplice dei campi, il cielo azzurro. Semplicità meravigliosa. Nell'*andante* è la natura in riposo, allorquando il mormorare delle acque e lo stormir delle fronde è tutto quanto resta di vita sotto il caldo dell'estate „.

Schuré: " La vigoria saporita del primo tempo, il suo splendore e la sua aria di festa gli vengono senza dubbio dal fatto che qui la natura è veramente ritrovata, abbracciata. Ciò che l' uomo antico dei bei giorni possedeva completamente: l' armonia cogli elementi, si compie qui in un senso ideale. Il cielo, la foresta, le messi piene di sole, le campagne ondeggianti e deliziosamente agitate fino nella calma, non ci parlano soltanto: esse ci avviluppano, penetrano in noi e divengono una parte di noi stessi. — Così riposati e vivificati, come resistere all' incanto che ci attira sempre più avanti? Come non arrischiarci nei cantucci più freschi ed ombrosi? Noi vorremmo entrar perfino nel cuore di questa natura. — Là v'è una scena *Sulle rive del ruscello.* Davanti a questa apparizione si gonfia e trabocca, come un fiume di felicità, il canto dell'anima umana, che si sposa al mormorio della fontana, od al cinguettio degli uccelli. Questa melodia si sprigiona dall' immensa *rêverie* della natura e vi si mischia sopraffacendola come un desiderio che trova la calma in sè stesso. Come essa si sente felice, sopra i sospiri inebbrianti dei venti e dei boschi. Cosciente, inestinguibile, infinita, essa è l'essenza eterea degli elementi e l'anima umana par che sia divenuta l'anima della natura. — L'*Uragano* ha un bell' interrompere la *danza* rustica e vigorosa dei contadini, esso ha un bell'aprirci come un nero abisso la potenza distruttrice degli elementi; questa potenza non è che purificante nel loro equilibrio generale. — *I ringraziamenti dei pastori* salgono al cielo rasserenato per celebrare l'universale rinfrescatura, l'universale rinascita delle piante e dei petti che respirano liberamente e si riempiono di speranze „.

Schindler: " La *Pastorale* è un capolavoro di color campestre d' espressione e di freschezza. L'esposizione è calma

e serena. Le diverse parti si incatenano in una maniera dolce; esse presentano i quadri della natura sotto i colori più variati; poi esse fanno presentire l'uragano che scoppia e fa nascere l'emozione e le angoscie del timore. Dopo la tempesta si sente, in fondo, il suono del corno, che richiama l'uomo ai sentimenti dolci, la calma si ristabilisce, e si crede d'aver assistito a un immenso concerto della natura. Gloria a te, o sublime maestro! „.

Grove così chiude la sua analisi della sesta Sinfonia: “ È impossibile non sentire una profonda gratitudine per questo gran compositore pel piacere completo e senza mistura di lega che egli colloca qui a nostra portata. Gratitudine, ed anche sorpresa. Nelle grandi opere di Beethoven, quali grandi qualità sono combinate! Quale arditezza, quale latitudine, quale bellezza! Quale giocosa, geniale, *benefacente* percezione di tutto il regno della natura ed umano! E poi quale straordinario dettaglio! E così squisitamente maneggiato che con tutte le sue minuziosità, l'effetto generale non è mai sacrificato o danneggiato! Il coefficiente d'ingegno e di minuto calcolo d'effetto è tutto fuorchè inconcepibile, e pure l'orecchio non è mai oppresso, nè si accorge dei sottili tocchi, grazie ai quali ciò che avrebbe potuto costituire delle brutture, assume la forma di bellezze cospicue. Per quanto astruso e caratteristico il modo di Beethoven, l'espressione del suo spirito non è mai secca o ripulsiva. Udire una delle sue grandi composizioni equivale a contemplare non un' opera d'arte, o un ritrovato umano, ma una montagna, o foresta, o altri immensi prodotti della natura — a un tempo così complessa e così semplice, il tutto così grande e così schiacciante, le parti così minute, così gentili e così congrue, e l'effetto così suggestivo, così benefico e così alto „.

Le citazioni si potrebbero moltiplicare all'infinito, ma non si avrebbero che delle inutili ripetizioni. I giudizi più interessanti però non figurano qui, bensì più avanti, perchè contengono la risoluzione di una questione che deve trovar posto nella parte analitica della Sinfonia.

La parte “ Notizie „ si completa coll'accennare alla dedica

della Sinfonia che è — come la quinta — indirizzata al conte Rasumowsky ed al Principe Lobkowitz.

b) ANALISI

Erinnerung aus das Landleben — ricordo della vita campestre. Dunque, si dirà, siamo di fronte ad una Sinfonia-programma, ad un prodotto di quel genere che nella storia della Sinfonia vien considerato come effetto di decadenza. Non è così; ed io mi propongo invece di dimostrare che, per quanto la Sinfonia abbia un titolo generale ed un sotto-titolo speciale per ciascuno dei suoi pezzi, non va confusa assolutamente colle altre composizioni scritte coll'intendimento di far assumere ai suoni un significato speciale e completamente definito.

Passiamo in una breve rivista alcuni autori di musica di questo genere, e vediamo di stabilire cogli esempi il vero carattere della musica a programma.

Per non rimontare troppo addietro, cominciamo — seguendo il Wilder — dall'organista Frohberger, il precursore di Sebastiano Bach, che ebbe l'idea bizzarra di scrivere la sua *autobiografia* col mezzo di vari pezzi istrumentali.

Giovanni Kuhnau (1667—1722) camminò arditamente sulle tracce di Frohberger, e pubblicò, per edificazione dei suoi contemporanei, una serie di sei *Sonate bibliche.* La prima raccontava il combattimento di Davide contro Golia, la seconda, la miracolosa guarigione di Saulle; la terza, il matrimonio di Giacobbe; la quarta, la malattia e la guarigione sorprendente di non so qual patriarca; la quinta celebrava il trionfo di Gedeone; la sesta finiva melanconicamente la serie coi funerali di Giacobbe. Nella sua prefazione e nelle sue note l'autore spiegava con serietà come egli avesse reso il parossismo della pazzia di Saulle con una serie di quinte, e le furberie di Labano con un succedersi di cadenze rotte o false.

Ma v'è stato qualche cosa di ancor più esilarante. Il celebre abate Vogler pubblicava i suoi concerti d'organo con dei programmi di questo genere:

1° Concerto: *La Battaglia navale.* — 1° rulli di tamburo; 2° banda militare e marcia (anche in un combattimento navale!); 3° manovra dei navigli; 4° le onde; 5° colpi di cannone; 6° grida dei feriti; 7° grida di vittoria della flotta trionfante.

2° Concerto: *La morte del principe Leopoldo di Brunswick.* — 1° Il corso tranquillo delle acque; s'alza il vento ed esse s'agitano; le onde s'ingrossano; l'inondazione si determina. 2° Terrore dei poveri inondati che si vedono condannati alla miseria: grida, lamenti e lacrime. 3° Arrivo del nobile principe; egli prende la risoluzione di slanciarsi al loro soccorso; avvisi e preghiere di ufficiali che vogliono trattenerlo; le sue risposte coraggiose finiscono per dominare il rumore delle supplicazioni. 4° il battello s'allontana dalla riva, è sbalottato fra i flutti; muggìo del vento; la barca si capovolge; il principe è inghiottito dalle onde. 5° *Pezzo patetico coll'espressione che conviene alla situazione.*

Nel riassunto storico premesso al presente lavoro, ho accennato ad altre Sinfonie-programma. Ricorderò ancora la *Creazione* di Haydn, pubblicata non molti anni prima della *Pastorale,* in cui si descrivono le " ramificanti corna del cervo „ il " passo delle bestie pesanti „ le " ondulazioni del serpente „ ecc.

È appunto a proposito delle discussioni sollevate in Vienna dalla *Creazione*, che Ries ci dà una notizia oltremodo importante, ci afferma cioè che la musica imitativa aveva in Beethoven un avversario deciso.

* * *

La " vera „ Sinfonia-programma rinunzia completamente all'importanza propria della musica, poichè — e Hanslich lo dimostra — la musica istrumentale vieta l'espressione di sentimenti o di fatti definiti. Nel famoso opuscolo *Del Bello nella*

musica si legge questa sentenza: “ Il compositore istrumentale non pensa punto ad esprimere un soggetto determinato; se egli lo fa, si colloca ad un falso punto di vista, più accanto alla musica che nella stessa; la sua composizione è allora la traduzione d'un programma in suoni, i quali senza di esso rimangono incomprensibili „.

Ed invero, la caratteristica delle Sinfonie-programma di cui ho fatto cenno, è quella d'avere molte indicazioni riferentisi a ciò che la musica vorrebbe rappresentare. Ogni venti battute gli autori devono spiegare di che si tratta. Perchè? perchè appunto la loro musica, senza quella guida, non sarebbe più musica, ma un succedersi incoerente di note.

Ora, a questa stregua la *Sinfonia pastorale* non può essere giudicata. Essa è un capolavoro di vera musica istrumentale, ed i pochi titoli che vi figurano impediscono di confonderla, neppure lontanamente, colla Sinfonia-programma. Beethoven — che appunto sdegnava questa forma d'arte — dimostra chiaramente che il punto di partenza della sua creazione non è mai il disegno di dipingere musicalmente un fatto, ma quello di inventare una melodia ed architettarne lo svolgimento. La parte imitativa, quale per esempio il canto dei varî uccelli, non è l'essenza della Sinfonia, ma un episodio; non è nè bella musica, nè musica in generale, ma un artifizio per richiamare in un componimento musicale l'impressione d'un fenomeno.

E un chiaro commento autentico non manca: “ mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei „ ha scritto Beethoven sulla partitura; e in questo dichiarare che si tratta piuttosto del ricordo di impressioni che non d'una pittura, c'è una vera professione di fede. È infatti perchè l'espressione del sentimento vi domina, e non perchè essa sia la rappresentazione più o meno esatta d'una scena campestre, che la Sinfonia *Pastorale* è un' opera tanto ammirabile. Sopprimete il programma e la costruzione della Sinfonia non è nè meno chiara, nè meno limpida, nè meno bella; gli sviluppi melodici non restano meno degni d'illustrare l'arte che li ha suggeriti, il genio che li ha immaginati.

Così la pensa - *rara avis* - il Wilder, ma la maggior parte dei commentatori si ostina a rimanere di diverso avviso. Vedete Rubinstein, per esempio:

" La *Pastorale* si riassume in una caratteristica determinata della vita campestre, semplice e gaia, ma rozza e primitiva, come esprime una quinta tenuta sulla tonica del basso sotto forma di corona. L'imitazione nella musica dei fenomeni della natura, come l'uragano, il fulmine, il tuono, è una ingenuità permessa nell'arte..... Questa Sinfonia è una musica a programma nel senso più logico del termine ". Il " senso più logico " per Rubinstein è quello di credere che non sia necessario perchè una musica si possa dire " a programma " che essa appaia una imitazione voluta, coll'aiuto dei suoni, di certe cose o di certi avvenimenti, ma che basti un titolo.

Per l'Oulibicheff tutta la Sinfonia è un succedersi di pitture musicali, e ogni elemento fonico ha un riferimento ai suoni che esistono in natura.

Il Barbedette invece fa un' analisi più fine: " Dicono che la Sinfonia Pastorale sia il capo d' opera della musica imitativa. Ma, prima di tutto, che cosa s' intende per musica imitativa? La riproduzione materiale dei rumori della natura o una maniera di dipingere, impossibile a precisare, a definire prima, per la quale, sentendo l'opera, l' uditore sia inevitabilmente portato a pensare a certi fenomeni, senza che altro vi sia all' infuori d'una relazione puramente intellettuale? — Pastorale dunque perchè nell'adagio Beethoven ha riprodotto il canto dell'usignuolo, del cucolo e della quaglia — o perchè la musica riveste un carattere generale che porta il pensiero a un ordine d'idee ridenti e campestri, e fa sì che sotto il suo impero si crede respirare l' odore dei prati, vedere il levar del sole, sentire il mormoreggiare della bufera?

" La prima ipotesi è impossibile: l'imitazione del canto degli uccelli nella Pastorale è un capriccio, non un sistema, come nella *Battaglia di Vittoria* c'è il rumore del cannone; ma le imitazioni potrebbero disparire senza che le composizioni perdessero il loro carattere speciale.

" Dunque è la seconda ipotesi la vera. E in questo caso

è un mistero meraviglioso ed inesplicabile che col suono venga la sensazione di vedere e di odorare „.

Ma gli altri pare non si curino neppure di far questa distinzione e gioiscano delle poche parole esplicative messe in testa da Beethoven ai suoi pezzi chiamando senz'altro la *Pastorale* una Sinfonia-programma, lieti di potere aver agio a sciorinare le loro fantastiche traduzioni di significati colla coscienza più tranquilla. *Ipse dixit* si preparano a rispondere alla vostra incredulità, quando s'accingono a descrivere la Sinfonia col mezzo di cose, di animali e di elementi. E la risposta che non potevano lanciarvi in viso quando ripetevano le identiche descrizioni a proposito delle altre Sinfonie, qui garba loro moltissimo.

V'è un aneddoto, che, secondo me, basta per demolire tutte queste immaginose descrizioni. Ce lo racconta Schindler così:

“ Nella seconda metà d'aprile del 1823, in mezzo a dispiaceri e dolori, Beethoven mi propose una escursione verso il Nord come sollievo. Da una decina d'anni egli non aveva messo piede da quelle parti.

“ Noi dovevamo visitare nella stessa occasione Heiligenstadt e i suoi dintorni, ove egli aveva studiato la natura, e messo alla luce tante opere importanti. Il sole era caldo come d'estate e il paesaggio brillava pei suoi colori primaverili. Dopo aver visitato lo stabilimento di Heiligenstadt ed il giardino contiguo, dopo aver percorso i luoghi pieni di ricordi delle sue ispirazioni, ci dirigemmo verso Kalenberg, nella direzione di Grinzig. Traversammo la graziosa valle fra Heiligenstad e quest'ultimo villaggio, traversammo un ruscello limpido, che discendeva da una montagna vicina, sulle rive del quale una parete di olmi inquadrava il paesaggio. Beethoven si arrestò molte volte, girò i suoi sguardi incantati, e respirò l'aria imbalsamata di questa deliziosa valle. Poi, sedendosi presso una pianta, mi domandò se io, fra i canti degli uccelli intendevo quello del rigogolo. Il silenzio più assoluto regnava intorno a noi in quel momento, ed egli continuò dicendo che la scena del torrente era stata scritta lì e

che i rigogoli, le quaglie, gli usignuoli, i cucoli, erano stati i suoi collaboratori. E siccome io gli domandai perchè non aveva introdotto il canto del rigogolo in quella scena campestre, egli prese il suo album, e scrisse il passaggio seguente:

aggiungendo: Ecco che questo compositore ha una parte più importante degli altri che son messi dentro per ischerzo „.

Schindler conclude facendo notare che infatti l'entrata del motivo del rigogolo aggiunge nuova grazia al pezzo .....

Ora basta osservare la natura di questa frase e andar a sentire cantare un rigogolo (il beccafico della lingua parlata o il *galbè* del dialetto lombardo) per sbellicarsi dalle risa. Il rigogolo canta su due note, la seconda delle quali è inferiore nella gamma alla prima, e ad ogni modo nessun uccello ha un canto che può paragonarsi a questa specie d'arpeggio ascendente. Dunque evidentemente Beethoven quel giorno voleva farsi beffe di Schindler e di tutti i suoi commentatori.

Il più bello è poi questo: che allo stesso canto del rigogolo Schindler e altri son ricorsi per spiegare l'origine delle famose quattro note della quinta:

***

Beethoven ha voluto attribuire un significato a ciascun tempo della Sinfonia e sta bene. Ha voluto darci delle scene della vita campestre e non è ora il caso di esaminare se sia

(1) V. secondo tempo della Sinfonia. Edizione Peters per piano solo, pag. 17, prima battuta.

riuscito superiore al Gluck dell'*Ifigenia in Tauride,* all'Haydn delle *Stagioni,* al Mozart dell'*Idomenea,* al Meyerbeer della *Dinorah* o al Rossini del *Guglielmo Tell.* Ma i suoi titoli — tranne che per la scena al temporale — sono molto indeterminati e generali; di più, sono stati cambiati e corretti da Beethoven tante volte che impediscono assolutamente di esser presi come rappresentanti del significato preciso e definito d'ogni pezzo. Nè si può sulla traccia dei titoli creare dei sottotitoli e rintracciare ad ogni tratto delle imitazioni, perchè nella Sinfonia tutto è evidentemente sacrificato alla unità ed alla logica dell'idea musicale.

Se la parte essenziale della sesta Sinfonia fosse l'imitazione o la rappresentazione, i quattro periodi corrispondenti ai quattro tempi sarebbero pieni di interruzioni e di punti fermi, mentre sono regolari al pari di quelli di qualunque altra Sinfonia. La differenza è questa: che, mentre di solito la varietà nel procedere del tempo viene alla Sinfonia beethoveniana da episodî di carattere esclusivamente musicale, qui talvolta la uniformità vien rotta da qualche richiamo alla vita della natura od a quella situazione cui il pezzo è informato.

Quindi: un nuovo elemento s'è aggiunto per rendere interessante la Sinfonia, ma essa trova la sua ragione di essere e la sua bellezza prima di tutto e sempre nel suo contenuto musicale. È più comodo per chi ne vuol parlare il limitarsi all'analisi del contenuto pittorico e dar ad esso la massima importanza, ma ciò è altrettanto inesatto. L'estetica della composizione si dovrà sempre ricercare nella disposizione delle note e non nel sereno che vien dopo la tempesta. Se così fosse non sarebbe men degna di ammirazione quella Sinfonia di Knecht che ho sopra richiamato. E invece, mentre tutti — anche i più profani — conoscono, amano ed apprezzano la *Pastorale,* nessuno più — neppure fra coloro che coltivano con predilezione la musica — trova sia degna di attenzione quell'altra composizione.

Una Sinfonia di Beethoven nè più nè meno; ecco quel che è la *Pastorale.* Una “ Sinfonia „ che ha un grande valore

musicale e non un " programma „ variato e bene svolto colle note. La grande copia dei " programmi „ ideati dai commentatori, partendo da quelli che ricorrono al borghese tedesco (di cui la Sinfonia descriverebbe una domenica passata in campagna con moglie, figli e provviste) e andando fino a quelli che scomodano le divinità pagane (che si farebbero sentire per mezzo delle voci della natura) mi pare serva ben poco, e conduca a perdere di vista la grandezza della concezione sinfonica di Beethoven.

Il dar troppo importanza al programma può condurre a degli assurdi. Ecco per esempio fin dove una falsa premessa conduce l'Oulibicheff: " Fra le otto prime Sinfonie di Beethoven non v'è che la *Pastorale* che sia una vera Sinfonia a programma. Essa doveva, perciò, allontanarsi più delle altre dallo stile sinfonico propriamente detto e avvicinarsi di altrettanto alla musica da teatro... Tutte le bellezze precedenti avevano un valore assoluto o puramente musicale, indipendente dalle *arrière-pensées* dell'autore e dalle interpretazioni diverse che gli uditori potevano dar loro. Ma da che l'autore ha adottato un testo esplicativo, una specie di libretto, al quale s'impegna di restar fedele, la musica non è più la sua unica legge; egli si vede obbligato a tradurre, invece di creare con tutta l'indipendenza; le bellezze ch'egli ottiene si giudicano dal punto di vista della correlazione, come nell'opera..... „.

Assurde chiamo queste idee dell'Oulibicheff non perchè nell'esame della Sinfonia si debba ommettere di notare quanto il concetto espresso dai titoli dei pezzi sia reso dalla musica (e ciò specialmente nel Temporale), ma perchè il richiamare a questo proposito l'opera è presso a poco come far credere che in questa la corrispondenza fra le parole e le note si possa giudicare colla sola conoscenza della disposizione scenica di ciascun atto. Poteva l'Oulibicheff scegliere l'esempio dei *Poemi Sinfonici* e avrebbe condotto con maggior logica il suo ragionamento. Il quale però ha sempre il difetto di mettere in seconda linea le qualità puramente musicali delle Sinfonie mentre sono queste appunto che, prima di tutto, interessa di conoscere e di esaminare.

*
* *

L'istrumentazione della *Pastorale* non differisce molto da quella della quinta. Nel *finale* compare l'ottavino; il contraffagotto invece non viene adoperato e le tre trombe si riducono nell' “ Uragano „ a due.

Nè molto dissimile è il piano della Sinfonia, che apparentemente si presenta composta di cinque pezzi mentre in realtà questi — come nella quinta — non sono che tre, essendo lo *scherzo* ed il *finale* riuniti e rappresentati dagli ultimi tre pezzi. S'intende che con ciò si istituisce una divisione materiale; quella estetica rimane in quattro tempi ed è facile convincersene.

Ma nella forma della Sinfonia non pochi appunti sono stati mossi a Beethoven e varî brani hanno dovuto passare dal vaglio dei critici pedanti ed esser dichiarati errori. Si tratta, come al solito, di osservazioni minute, che non hanno importanza di sorta sul giudizio del valore della Sinfonia. Berlioz stesso, che non sempre perdona a Beethoven le sue bizzarrie, così parla di quelle della sesta: “ Si dovrà proprio parlare delle stranezze di stile che si incontrano in quest'opera gigantesca, di questi gruppi di cinque note del violoncello contrapposte a dei gruppi di quattro note dei contrabbassi, che si urtano senza potersi fondere in un unissono ideale? Si dovrà segnalare questo richiamo dei corni che arpeggiano l'accordo di *do,* mentre gli istrumenti a corde tengono quello di *fa?*... Io davvero non mi sento. Per un lavoro di questa natura bisogna ragionare freddamente e avere il mezzo di garantirsi dall'esaltazione dello spirito cagionato da un sì grande soggetto... „.

Di queste anomalie è bene tuttavia occuparsi, non fosse altro perchè appaia quanto siano insignificanti e giustificabili.

L'una è nel *Temporale.* Due frammenti della medesima gamma, aventi lo stesso valore, ma composti l'uno di quattro e l'altro di cinque note sono eseguiti contemporaneamente

dal violoncello e dal contrabbasso. Non ne risultano, si capisce, accordi perfetti. Ma è questo un errore? Io la chiamo piuttosto una trovata e la musica moderna, che ne ha tante volte approfittato, me lo prova. Una trovata perchè l'orecchio riceve da questa unione irregolare l'impressione d'uno spaventoso tumulto, e però non riesce a scoprire che questo è reso da vere e proprie dissonanze. In musica quando l'orecchio non trova di che lagnarsi, lo scoprire delle dissonanze è perfettamente inutile.

L'altra è al principio del *finale,* e anche chi possiede la sola riduzione per piano può... inorridire. Siamo in *fa,* dicono i pedanti, e il tema si svolge sopra un pedale di *do!* Questa è già una mostruosità, ma poi viene a far compagnia alla quinta *do-sol* un *fa!* Che cosa vuol dire: è un nuovo pedale? No, perchè questo entrerebbe non qui ma in un intervallo enarmonico. È una dissonanza di nona? No perchè la dissonanza di nona risolverebbe all'ottava e non alla decima come abbiamo qui. È una anticipazione armonica *(Vorausnahme)?* No, perchè le battute sono troppe e la sospensione sarebbe troppo lunga....... È un errore bello e buono!

Per mio conto non cerco neppure la spiegazione di questo preteso errore. La dissonanza mi piace e mi pare di eccellente effetto, anche nei rapporti dell'armonia. Chi non è persuaso provi le poche battute al pianoforte e si capaciterà che quando alla quinta battuta del *finale* compare in alto un *sol* (corno) e nel basso un *fa* (violoncelli) le più delicate orecchie non accusano il ben che minimo strazio. Se poi chi suona il pianoforte vuol immaginarsi l'effetto prodotto in orchestra annoti la sua riduzione così:

Altri " errori „ non si trovarono, all'infuori di una brevissima dissonanza nell'*andante*, ove un *sol* tenuto è accompagnato da un arpeggio *fa* e *la*. Consoliamoci dunque e speriamo che anche il povero Beethoven sia stato perdonato dai suoi severi giudici.

***

La Sinfonia s'apre col tema principale affidato ai violini, mentre gli altri componenti del quartetto d'archi tengono un doppio pedale *fa* e *do*. Questo tema, ripetuto poi senza posa nel primo *allegro*, pare sia stato preso ad imprestito da Beethoven da un canto popolare.

In una numerosa raccolta di melodie slave del professore F. Xaver Kuhac, di Agram, recentemente pubblicata, si trova la seguente:

(Confrontisi col tema principale della Sinfonia, specialmente quando si presenta la terza volta — battuta 37; *f* —).

Salvo il dubbio che per avventura la melodia popolare non fosse derivata invece dalla *Pastorale* — il che non par verosimile, data la poca notorietà che ebbe questa composizione per molti anni, e data la conseguente ristrettezza di tempo non sufficiente per farne passare il motivo nel dominio del popolo — la somiglianza dei due spunti è completa.

Ma v'è di più. Quando più tardi il tema si ripresenta dopo il primo ritornello, è seguìto da un nuovo tema — che si ripete anch'esso più e più volte — il quale al dire di Schindler è una melodia austriaca nazionale.

Il difetto d'originalità in questo primo tempo sarebbe evidente dopo questi confronti che colpiscono i due temi più importanti. Ma si deve andar lenti prima di attribuire una esagerata importanza a coincidenze delle quali la prima è forse voluta, l'altra occasionale.

Per quanto ammiratore della *Pastorale* non meno che di tutte le altre Sinfonie di Beethoven, mi permetto piuttosto di fare un appunto a questo primo tempo: la eccessiva lunghezza e la costante uniformità. Quel ripresentare continuamente poche ed insistenti idee per circa cinquecento battute non pare una concezione felice dal lato dell'interesse di chi deve ascoltare.

Ma devesi credere che in questo *allegro ma non troppo,* Beethoven abbia avuto di mira principalmente di architettare con pochi materiali uno svolgersi di temi straordinariamente ricco e un succedersi insolitamente variato di modulazioni. Sotto questo aspetto la sua composizione pare meravigliosa.

Se così è, la corrispondenza del primo tema colla " canzone slava „ perde notevolmente di gravità poichè il motivo non è quel che più importa nel pezzo. E forse Beethoven ha ricorso ad un tema vecchio e noto, appunto per mettere in rilievo il grande valore dei suoi sviluppi, la genialità dei suoi passaggi tonali, la inesauribilità delle sue risorse sinfoniche.

Quanto alla " melodia austriaca „ io — con buona pace di Schindler — non credo si possa chiamarla un tema: è

tutt'al più un movimento tipico che è lecito affermare non sia speciale di una data melodia; è una frase ritmica che si può ben riprodurre in un componimento proprio senza cadere sotto l'accusa di plagio. Poichè, se l'invenzione può correre sconfinata nel campo della melodia, trova limiti strettissimi in quello del ritmo. Ne sia prova la molteplicità di casi in cui nella musica più nota e moderna si ripresenta casualmente questa pretesa melodia austriaca:

*
* *

Ma — a parte questi due temi — vediamo come si compone questo lungo primo tempo. Il titolo è noto: “ Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande „. Questa situazione è resa dal colorito generale del pezzo e dalla natura del tema principale, ma oltre queste caratteristiche nessun accenno ad imitazione od a pittura musicale vi si trova. È — già lo dissi — un monumento di sapienza e di abilità per il lavoro di svolgimento dei temi che si spezzano, si ripresentano, si variano e si combinano. “ Sarebbe difficile — afferma Grove — trovare in arte una maggior somma di fiducia, per non dire audacia di quella che Beethoven non abbia fornito nella sua incessante ripetizione delle stesse o similmente brevi frasi durante tutto questo lungo movimento; e pure l'effetto è tale che quando giunge la fine lo udremmo volontieri da capo „. E il Grove conta quante volte per dieci, venti e perfino trenta battute la stessa frase si ripete, non dimenticandosi di giustificarlo coll'immaginare che Beethoven abbia voluto riprodurre la monotonia delle foglie fruscianti, degli alberi fischianti, dei ruscelli scorrenti, delle grida degli uccelli e del ronzio degli insetti ..... della calma natura d'una bella domenica di maggio.

Anche Berlioz naturalmente fa la sua descrizione poetica: “ I mandriani cominciano a girare pei campi colla loro andatura svogliata; le loro zampogne si sentono tanto in lontananza che da vicino. Delle deliziose frasi vi accarezzano delicatamente come la profumata brezza del mattino. Dei voli, o piuttosto degli sciami di uccelli cinguettanti, passano come con un ronzio sulla vostra testa e tratto tratto l’atmosfera sembra carica di vapori (?); delle grandi nuvole vengono a coprire il sole „ (oh, questo poi!) “ ma d’un tratto esse si dissipano e lasciano cadere sui campi e sui boschi dei torrenti di una luce sfolgorante „. Oulibicheff invece fa una lunga dissertazione sul piacere che prova un cittadino nell’ andare a passar la domenica in campagna.

Mi piacerebbe far mia questa idea per soggiungere che Beethoven non ha dimenticato di rappresentare la noia profonda che spesso produce una di queste scampagnate. *La nature est bonne à imiter mais non pas jusqu’à l’ennui* — ha detto D’Alembert.

Un esame analitico della Sinfonia sarebbe veramente interessante e da uno studio delle modulazioni si potrebbe trarre un grande ammaestramento, ma uscirei troppo dalle regole che mi sono prefisso, e abuserei troppo della pazienza di quelli che dovrebbero leggere, poichè non potrei esser breve come nell’analisi delle altre Sinfonie. Chi mastica l’inglese può rivolgersi allo studio del Grove.

Mi limiterò ad un’ultima notizia di fatto. A pagina 35 della partitura (corrispondente a pag. 9 della riduzione per piano, battuta 20 e segg.) si trovava una volta un passo scritto così:

Schumann fece molto giustamente osservare che in luogo delle pause (▬) si doveva credere fosse scritto il " simili „ (⫽) e che si trattasse d'un errore di copiatura. La cosa parve così evidente che nelle edizioni successive le battute comparvero poi sempre piene.

*
* *

Andante molto moto. " Scene am Bach „ (Scena accanto al ruscello). Questo è il pezzo cui si attribuisce fra i cinque tempi della *Pastorale* più spiccatamente il carattere imitativo. " L'andante — dice Oulibicheff — si compone di pitture musicali da un capo all'altro; gli uccelli vi cantano a piena gola, anche prima della conclusione, e le figure ondulatorie in biscrome rappresentano il mormorio continuo del ruscello presso al quale la scena si svolge. Ora, mentre gli uccelli pigolano, mentre l'acqua fa maretta col suo cicaleccio incessante e monotono, dei buffi di nuvole passano dinanzi al sole, lo nascondono e lo scoprono volta a volta e disegnano sui campi delle grandi macchie d'ombra e di luce, che, navigando di conserva coi vapori atmosferici, cambiano a ciascun istante l'aspetto e la tinta della campagna „.

Di tutto questo io non trovo nell'*andante* che l'accenno al canto degli uccelli il quale è realmente una imitazione, un *ricordo.* E però non mi dimentico che Beethoven stesso chiamò la presenza di questi gorgheggi uno scherzo. Se qualche cosa di extra-musicale esprime l'*andante* è — come suggerisce la natura stessa del movimento — un gran senso di calma, di tranquillità. Le terzine d'accompagnamento si-

gnificheranno anche lo scorrere dell'acqua, la dolcissima frase formata dalle quattro biscrome in fin di battuta rappresenterà pure lo sprigionarsi dei vapori dal suolo, ma l'impressione prima di chi sente è che l'idea musicale sia prevalente a qualunque idea descrittiva.

Nei quaderni di schizzi del 1803 si trova un brano in cui Beethoven ha tentato di riprodurre il mormorìo dell'acqua e là l'imitazione è evidente. Qui, logicamente, quella frase avrebbe dovuto ripresentarsi, e invece essa viene sostituita da un movimento di natura diversa e molto più indeterminata.

Sul richiamo all'usignuolo, alla quaglia ed al cuculo che è fatto verso la fine del pezzo da un lato furono mosse accuse di puerilità a Beethoven: dall'altro si fece notare che il pubblico più grosso si divertiva immensamente all'udire queste pretese puerilità.

Che si tratti del canto di questi uccelli non v'ha dubbio poichè Beethoven l'ha scritto in tutte lettere nella partitura, ma non deve tacersi quel che s'è richiamato a proposito del *rigogolo:* si tratta di " scherzi " o tutt'al più di episodî geniali. Nè da questi è lecito partire per definire il colore di tutta la composizione, come non sarebbe lecito chiamar cinegetico un fregio orientale che contenesse delle teste di animali. Concludendo: anche la *Scene am Bach* non va considerata come un pezzo di musica imitativa.

È invece — salvo una certa prolissità — un bel pezzo di musica. L'idea principale ha un profumo d'una freschezza deliziosa: il movimento continuo dei bassi è di una incontestabile originalità. Domina tutta la composizione un gusto squisito di *rêverie* infinita e dolce. Ed il suo merito principale sta appunto in questo: che senza essere per nulla imitativa, questa musica ci porta realmente col pensiero alla grandiosità degli spettacoli offerti dalla natura.

Non imitativa nè descrittiva ma semplicemente suggestiva.

Gli effetti ricercati in orchestra sono veramente mirabili: gli archi ed i legni si alternano, rimandandosi come echi delle frasi delicate ed eteree, mentre i corni fanno sentire un pedale sincopato elegantissimo. I temi pare che emanino l'uno

dall'altro e gareggino per la finezza affascinante. Che bei sogni si fanno in riva a questo ruscello!

Anche in questo tempo acquista una grande importanza lo svolgimento dei materiali, combinati, modulati, arricchiti con vena inesauribile.

*
* *

Allegro. " Lustiges Zusammensein der Landleute „ (allegra riunione di contadini).

Siamo nè più nè meno dinanzi ad un geniale *Scherzo* di Beethoven. Tale fanno ritenere questo pezzo sia il tempo, sia le proporzioni, sia la struttura, sia infine le particolari caratteristiche della melodia. V'è però di notevole un insolito colorito rusticano, villereccio, che spiega completamente la presenza della parola " contadini „ nel titolo.

Secondo lo Schindler questo pezzo richiama assai le danze nazionali del popolo austriaco. Però il racconto di questo scrittore è poco chiaro, e si direbbe faccia una gran confusione di date. Eccone la traduzione:

" Gli amanti della musica di quell'epoca (1808), a Vienna, non ebbero fatica ad indovinare le intenzioni di Beethoven in questo pezzo. Essi riconobbero, nella prima parte dell'allegro 3/4, una imitazione della danza nazionale del popolo austriaco o almeno una parodia, se pur Beethoven ne poteva far una. Vi erano ancora, in quel tempo, in Austria delle arie popolari di un carattere speciale, di cui il ritmo, l'armonia e l'esecuzione stessa avevano un'attrattiva irresistibile per i musicisti istruiti; ciò non esiste più oggi, e, con questa musica, la poesia rustica è scomparsa..... Che Beethoven si interessasse di preferenza alla musica da ballo austriaca non lo si potrebbe dubitare alla presenza dei fatti. Fino al suo arrivo in Vienna nel 1792 egli non conosceva altra musica popolare, coi suoi ritmi particolari, che le arie delle montagne di Berg e di Cleves; si vede, dal catalogo delle sue composizioni, che egli se ne è occupato assai. Egli s'è provato

specialmente nella musica da ballo austriaca come per far riconoscere, dai suoi tentativi, il suo diritto di cittadino. L'ultimo saggio di questo genere porta la data del 1819, al momento della composizione della *Missa solemnis*. Qualche dettaglio su questo punto non sarà senza interessi per i lettori, a proposito della Sinfonia *Pastorale*.

" V'era all'albergo dei *Tre Corvi* a Brühl, presso Moedling, un'orchestra di sette musicanti venuti dalle rive del Reno, che suonavano dei Valzer *(laender)*..... Nell'anno surriferito Beethoven acconsentì a comporre dei Valzer dietro richiesta del direttore d'orchestra. Io ero presente alla consegna di questa nuova opera ai musicanti, a Moedling. Il loro direttore ci raccontò gaiamente " che egli (Beethoven) aveva accomodato queste danze in modo che gli esecutori potessero cambiare di strumento, riposarsi e anche dormire „. Quando il direttore, felice del bel dono, partì, Beethoven mi domandò se io non avessi notato che i musicanti da villaggio suonavano spesso dormendo; qualche volta essi lasciavano cadere il loro strumento, tacevano del tutto, poi, si svegliavano d'un tratto, davano bruscamente qualche colpo d'archetto nel tono del pezzo, e si addormentavano di nuovo. È il modo di fare di questi musicanti che Beethoven avrà voluto copiare nella Sinfonia *Pastorale*.

" Che il lettore apra infatti la partitura, e consideri la disposizione degli istrumenti a pagina 106, 107, 108 e 109; egli vedrà la figura d'accompagnamento dei due violini stereotipata, che dura *ff* da pagina 105 (1), poi vedrà le due note del secondo fagotto addormentato, mentre i contrabbassi, violoncelli e le viole cantano. Alla pagina 108 noi vediamo finalmente la viola svegliarsi, cercando di risvegliare il suo vicino violoncello. E così pure il secondo corno fa tre salti, poi si riposa di nuovo. Alla fine il contrabbasso e i due fagotti si rimettono in attività, mentre invece il clarinetto riposa per un pezzo.

(1) Sulla riduzione per piano questa osservazione non può farsi.

" Ma d'un tratto, comincia vivamente a pagina 108 (1) il motivo così caratteristico della danza del popolo austriaco. Questo cambiamento brusco della misura a tre tempi in quella a due tempi era altre volte in uso pel popolo. Io ne vidi anzi un esempio nel 1830 in un villaggio a poche ore da Vienna, chiamato Laab, ove si eseguivano delle danze di questa natura. „

Mi convince poco questo modo di ragionare, il quale si riassume nell'affermare che una circostanza osservata da Beethoven nel 1819 è quella stessa che gli ha suggerito una composizione nel 1808. Tuttavia può anche ammettersi che Beethoven abbia voluto dare a questo suo *allegro* uno speciale carattere popolare, come il titolo stesso suggerisce.

Non bisogna però credere all'Oulibicheff che se così non fosse, se mancasse cioè il programma, questa sarebbe musica brutta e triviale. È uno *Scherzo* che in confronto degli altri di Beethoven non sfigura, e si distingue invece per essere più ritmato e marcato. La caratteristica sua più interessante è poi la natura speciale dell'istrumentazione. Si può dire che tutto il pezzo sia sostenuto dai flauti, dall'oboe e dai contrabbassi; gli archi sonnecchiano; il fagotto non conosce che due note, la dominante e la tonica di *fa* maggiore, e le ripete continuamente con effetto di pedale.

La seconda parte dell'*allegro* corrisponde perfettamente al *trio* dello scherzo, ed è più mossa. Chi vede la danza di contadini nella prima parte, riscontra in questa una danza di montanari " aux lourds sabots „. Altri vi trovano le traccie d'un litigio, anzi di una lotta.

Poi il primo tempo riprende e chiude il pezzo con un *presto,* che se per gli uni indica lo straripare dell'allegria e del disordine nel " festival „ per gli altri pare un contrasto cercato per preparare il successivo scoppiare del temporale.

---

(1) Pag. 24 della riduzione per piano a 2 mani.

*
* *

Ci siamo alla grande onomatopea: *Allegro* " Gewitter, Sturm „ (Temporale, Burrasca).

Maurice Griveau in un suo corso libero che tiene alla Sorbonne sull'*Histoire estétique de la Nature* (1) — studiando la interpretazione artistica del temporale ed esaminando, per quel che riguarda la musica, i risultati di Rossini, Berlioz e Wagner (2) nella musica drammatica e di Steibelt, Mendelssohn e Beethoven nella sinfonica — conclude che " il temporale più bello, più perfetto, più commovente, meglio preparato e meglio risolto è quello della Sinfonia *Pastorale* „.

Bisogna distinguere: più bello per l'imitazione o pel valore musicale? Vediamo con breve analisi.

Il motivo in tre per quattro dello *Scherzo* non si risolve ma viene bruscamente interrotto da un rumore lontano basso, in una tonalità inaspettata. Il rumore cessa un momento per far udire un tema nervoso, agitato, sostenuto dai violini, poi riprende: la sonorità cresce, il temporale si prepara e sta per scoppiare.

L'effetto è prodotto senza artifizi, senza armonie imitative, con puri mezzi musicali. Gli istrumenti si avvicendano logicamente, armonicamente, seguendo un ciclo di modulazioni melodiche, un piano sinfonico, una linea estetica.

Scoppia il tuono, ma non sono i timpani quelli che ce lo rappresentano: cade la pioggia ma nessun " glu-glu „ dei violini sorge a descriverla: scoccano i fulmini, ma nella melodia nessuna frase spezzata discendente compare per imitarli. Non v'ha alcuno che non riceva queste impressioni susseguentisi, mentre nulla di materiale gliele richiama.

---

(1) V. *Rivista Musicale Italiana* — fascicolo 4°, 1896.

(2) L'ommissione di Verdi (*Rigoletto*) non si spiega. E Cherubini? (*Due Giornate*).

Qui sta la grande superiorità di Beethoven. Il suo temporale è vero senza scene, senza indicazioni onomatopeiche, senza " programma „; il suo temporale è vero pur rimanendo, nel più puro senso della parola, un " tempo „ di Sinfonia.

Quando l'uragano è nel suo periodo più imponente, la rappresentazione diviene ancor più chiara; l'avvicendarsi di tuoni e di lampi, lo scrosciar dell'acqua ed il fischiar del vento, si *sentono* — nei *crescendo,* nei ritmi nelle modulazioni, nei *tremoli* e nei *trilli* degli strumenti — ma non si *odono.* Il sublime in musica si rivolge non all'orecchio ma alla mente. E qui siamo dinanzi al *sublime;* l' han detto concordemente Saint-Saëns, Berlioz ed Oulibicheff.

Non è la riproduzione d'un temporale (in questo caso la *copia* parrebbe sempre cosa meschina in confronto della grandiosità del *vero*), ma il riassunto delle impressioni che noi riceviamo da un temporale. Questa verità a nessuno di quelli che hanno visto nella *Pastorale* una Sinfonia-programma, è balenata; sarebbe bastata per distoglierli dal cadere nell'errore di partire di qui per trovare imitazioni in ogni battuta della Sinfonia, mentre dovevano partire dalla concezione sinfonica pura e, ammirata quella, notare anche — ove era del caso — le sue qualità descrittive di impressioni e non di fatti. Poichè, se si parte dal fatto, si deve poi dimostrare che la musica vi si è adattata e questo di fronte ad una Sinfonia diventa assurdo; se invece si parte dalla musica, si può scendere anche a quello che essa può contenere di espressione definita senza cadere in controsensi. Forse che il merito di Beethoven è stato quello di aver osservato meglio degli altri un fenomeno e di averlo descritto più alla Zola colle note?

Ma io polemizzo senza volerlo e il temporale non finisce. Ripigliamo.

La sonorità e l'irrequietezza dell'orchestra raggiungono un tal punto di intensità che una *detente* diventa inevitabile. Gli archi, nervosi ancora, pare scarichino in un *diminuendo* progressivo il resto della loro velocità, il tema si rallenta e perde man mano la sua impetuosità; poi il passato ritorna sotto forma di ricordo, pallido, evanescente. Succede la calma nell'orche-

stra, l'agitazione passata si dimentica, il cuore si apre alla gioia; è tornato il sereno, e la natura ripiglia il suo aspetto largo ed indefinito. Gli accordi di semibrevi che compaiono alla fine del pezzo sono di straordinaria efficacia.

Essi sono la vera conclusione; l'estremità opposta della parabola che è cominciata coi *re* bemolle dei contrabbassi in principio.

Tuttavia il pezzo non ha una conclusione armonica, ma, con una rapidissima scala (" *attacca* „) si lega al *Finale*.

Qui può nascere una questione. I quattro tempi di cui è normalmente composta una Sinfonia, nella sesta di Beethoven pare diventino o cinque o tre. Cinque perchè a tal numero sommano i pezzi; tre, perchè lo *Scherzo*, il *Temporale* ed il *Finale* non hanno interruzione che li distingua. Si deve ritener più giusta la divisione in tre, in quattro od in cinque?

Il dubbio non è che apparente. La Sinfonia ha quattro tempi nè più nè meno delle altre: un *allegro*, un *andante*, uno *scherzo* ed un *finale*. I primi tre sono già chiaramente delineati; l'ultimo comprende il " Temporale „ *(Allegro)* e il " Canto di Pastori „ *(Allegretto)*. Con questa soluzione non rimane che da spiegare una anomalia; la mancanza di cadenza conclusiva dello *Scherzo*. Ma per questo basta ricordare che anche lo *Scherzo* della quinta si lega colle prime battute del *Finale*.

Al Grove parve però di dover tenere la distribuzione in cinque tempi, considerando il temporale come un'aggiunta e facendo osservare l'analogia colla *Scena della Cattedrale*, che nelle identiche condizioni si trova nella Sinfonia Renana di Schumann. Anche questo modo di divisione non sarebbe contrario al verosimile, ma dovrebbe condurre inevitabilmente a dire che anche la quarta e la settima sono in cinque tempi per le loro lunghissime introduzioni e che la nona poi è in più di 20 tempi. È invece più esatto ritenere che queste varianti non mutino mai alle Sinfonie la loro caratteristica di essere formate dai quattro tempi classici: *allegro* — *andante* — *scherzo* e *finale*. Anche nella nona i numerosi movimenti si restringono in questi limiti.

*
* *

Allegretto " Hirtengesang — Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm „ (Canto di pastori — Contentezza e sentimenti di riconoscenza dopo l'uragano).

Nelle edizioni francesi della *Pastorale* oltre queste indicazioni, che sono le uniche usate da Beethoven, si leggono lunghi periodi: " La calma ritorna; i pastori richiamano i loro greggi, ecc..... „, ma non occorre neppure avvertire che tutto questo è decorazione inesatta ed inutile. Il *finale* semplicissimo nelle sue linee non ha bisogno di commenti; è per la *Pastorale* il vero *finis coronat opus*. È un ritorno alla nuda forma sinfonica dopo l'intermezzo dell'uragano.

È un canto — dice l'Oulibicheff — e perchè mai Beethoven non è ricorso alle voci umane, già qui prima della Nona per svolgerlo? La risposta è facile: Beethoven nel 1808 non aveva ancora intravveduto la possibilità di far entrare i cori nelle Sinfonie. Si sentiva ancor troppo legato alla forma tradizionale, e quando doveva unire il canto agli istrumenti chiamava ancora *Fantasie* le sue composizioni (vedasi la *Fantasia per piano, orchestra e cori*, Op. 80, scritta ed eseguita nel 1808 appunto).

Ma meglio ancora si può osservare che Beethoven più che un canto, od un inno, ha voluto richiamare col tema capitale di questo *Finale*, uno di quei *Ranz des vaches* che sono la caratteristica dei pastori. E invece di fare un *presto* ha composto un *allegretto* idiliaco ed estremamente sereno.

Il tema si presenta subito e si ripresenta poi frequenti volte, riassumendo in sè stesso quasi tutta la parte melodica del pezzo. Lo svolgimento è di grande interesse e la *coda* par che chiuda troppo presto questa grande concezione sinfonica, che finisce come è cominciata, e cioè con un motivo semplice e tranquillo.

P. S. Credo aver insistito anche troppo nel disconoscere alla *Pastorale* il carattere di una Sinfonia-programma, o di una definita pittura musicale.

Epperò, prima di passare alla settima mi pare doveroso di accennare ad un fatto che mostra quanta prevalenza abbia avuta e pare abbia tuttora la contraria opinione e. cioè, a quei tentativi che vi furono per fare svolgere contemporaneamente all'esecuzione della Sinfonia una azione scenica. Trovo i dati nel Grove.

1. Una esecuzione al King's Theatre nell' Haymarket (22 giugno 1829) nella quale la Sinfonia fu drammatizzata per l'occasione dal signor Deshayes ed eseguita sotto la sua direzione da sei artisti francesi e da un corpo di ballo.

2. Una " Illustrazione della Sinfonia *Pastorale* „ eseguita dal Club degli Artisti di Düssendorf (febbraio 1863), con allestimento scenico e gruppi di mietitori, contadini. V'era anche un parroco di villaggio.

3. Una esecuzione con illustrazioni pittoriche e pantomimiche al teatro Drury Lane (30 gennaio 1864) con scenari dipinti dal signor Beverley, azione composta dal signor Cormack, ballerine signorine Gunnis.

In Italia non si è mai avuto niente di simile.

SETTIMA SINFONIA

(*la* maggiore)

---

a) NOTIZIE

La nascita delle prime sei Sinfonie avvenne in uno spazio di otto anni e quindi con pochissimo intervallo tra l'una e l'altra creazione. La settima invece comparve cinque anni dopo la *Pastorale*. Beethoven parve dimenticasse per qualche anno la forma sinfonica: difatti in questo intervallo di tempo dedicò la sua attività ed il suo talento a numerosissime composizioni d'altra natura. Ripigliamo, per convincerci, il Catalogo:

Op. 69. Grande Sonata (*la* maggiore) piano e violoncello (1809).

Op. 70. Due Trii (*re* maggiore, *mi* bemolle), piano, violino e violoncello.

Op. 71. Sestetto *mi* (bemolle), due clarinetti, 2 corni, 2 fagotti.

Op. 72. *Leonora* (*Fidelio*), opera in 2 atti (1814, data della pubblicazione della *Ouverture* N° 4).

Op. 73. Quinto Concerto (*mi* bemolle), piano e violino.

Op. 74. Quartetto (*mi* bemolle), 2 violini, viola e violoncello.

Op. 75. Sei Canti di Goethe ad una voce con accompagnamento di piano.

Op. 76. Variazioni (*re* maggiore).

Op. 77. Fantasia (*sol* minore) per piano.

Op. 78. Sonata (*fa* diesis maggiore).

Op. 79. Sonatina (*sol* maggiore).

Op. 80. Fantasia (*do* minore), piano, coro, orchestra.

Op. 81 *a*. Sonata caratteristica (*mi* bemolle), gli *Addii*, l'*Assenza* ed il *Ritorno*.

Op. 81 *b*. Sestetto (*mi* bemolle), due violini, viola, violoncello, due corni obbligati.

Op. 82. Quattro Ariette ad una voce e un Duetto a due voci.

Op. 83. Tre Canti di Goethe ad una voce.

Op. 84. Ouverture, Intermezzi e Melodie d'*Egmont* di Goethe.

Op. 85. Oratorio: *Il Cristo al monte degli Olivi*.

Op. 86. Prima Messa a quattro voci (*do* maggiore).

Op. 87. Trio (*do* maggiore), 2 oboe e corno inglese. Variazioni (*do* maggiore) per piano a quattro mani.

Op. 88. *La felicità dell'Amicizia*, melodia ad una voce (*la* maggiore).

Op. 89. Polonaise (*do* maggiore), per piano.

Op. 90. Sonata (*mi* minore).

Op. 91. *La Vittoria di Wellington*, o la *Battaglia di Vittoria* (*mi* bemolle).

Op. 92. Settima Sinfonia (*la* maggiore).

Op. 93. Ottava Sinfonia (*fa* maggiore).

Basta una scorsa rapida a questa enumerazione per vedere che, quantunque il Catalogo contenga dei numeri che si riferiscono ad opere composte ancor prima della sesta Sinfonia (il *Fidelio* ed il *Cristo*, per esempio), tuttavia fu assai feconda la produzione di Beethoven anche nel periodo intercorso fra la sesta e la settima. Il genio — sempre più maturo — continuò ad abbellire il mondo di capolavori.

Caratteristiche di questo periodo sono la relativa calma dello spirito di Beethoven, il suo benessere materiale ed i grandi onori che gli furono resi.

A parte il progredire fatale della sordità, son questi ancora anni felici nella vita di Beethoven. Ricordiamoli brevemente.

*
* *

Le finanze.

Appena conclusa la pace di Tilsitt, il principe Gerolamo Bonaparte, nel prender possesso del regno di Westfalia pensò di abbellire la sua improvvisata residenza di tutte le attrattive d'una capitale. Fece venire da Parigi una *troupe* di comici e di cantanti e mandò a Vienna il primo ciambellano, conte di Truschsess-Waldbourg, colla missione di offrire a Beethoven il posto di maestro di Cappella a Cassel.

Beethoven viveva, dal 1800, colla pensione di 600 fiorini assegnatagli dal principe Lichnowski e col prodotto delle sue composizioni. Lo sprezzo di cui i pedanti musicisti di Vienna lo onoravano per le sue *eresie*, la sua sordità e la poca sua popolarità gli avevano impedito di conseguire un posto onorevole ed una stabile situazione. L'arciduca Rodolfo che s'era permesso di scegliere Beethoven per proprio maestro aveva sentito mormorare dai professori che " un innovatore, un repubblicano, non era degno di venire alla Corte dell'Imperatore ".

Nemo proheta in patria aveva scritto la *Gazzetta* di Lipsia a proposito della quinta Sinfonia.

Ma l'offerta del Re di Westfalia produsse in Vienna un effetto singolare. Come accade spesso, i musicisti ed il pubblico cominciarono a stimare come si meritava l'artista, allora appunto quando si presentò il pericolo di perderlo. Pericolo non ipotetico, poichè in due lettere di Beethoven si leggono i passi seguenti:

" .... La mia situazione migliora. Ma d'altra parte il re di Westfalia mi offre il posto di maestro di Cappella e io non sono alieno dall'aderire all'invito ".

" .... Mi si è fatta una bella proposta da parte del Re di Westfalia. Questi mi offre il posto di maestro di Cappella e si mostra disposto a pagarmi bene. Mi si lascia anzi la facoltà di fissare io stesso la cifra dei miei onorari. Venite da me verso le tre e ne parleremo ".

Ma il pericolo fu sventato. I protettori di Beethoven rimasero più di tutti atterriti. Lo straniero non doveva portarsi via anche il grande musicista, che aveva percorso in Vienna la parte più faticosa della strada che conduce all'immortalità e doveva rimanervi a godere di meritata gloria.

Tre mecenati si unirono per offrire a Beethoven un assegno annuo di 4000 fiorini, e — avuto il consenso del maestro — sottoscrissero il seguente atto:

" Le prove che il signor van Beethoven ci dà ogni giorno del suo talento straordinario e del suo genio di compositore ci hanno ispirato l'idea di fornirgli l'occasione di sorpassare le alte speranze che si è autorizzati a fondare sulla esperienza attuale.

" E siccome è d'altra parte dimostrato che l'uomo non può interamente votarsi alla sua arte se non è libero da qualunque preoccupazione materiale ed è solo in questo caso che egli può produrre quelle opere grandi ed elevate che sono la gloria dell'arte, i sottoscritti hanno deciso di far sì che i bisogni urgenti della vita non possano più mettere in imbarazzi L. van Beethoven e s'impegnano col presente atto di pagargli annualmente la somma di 4000 fiorini divisi come segue:

S. A. I. l'Arciduca Rodolfo	1500	fiorini
S. A. il Principe Lobkowitz	700	"
S. A. il Principe Kinsky	1800	"
Totale	4000	fiorini.

" Questa somma sarà pagata semestralmente al signor Beethoven dietro ricevuta.

" I sottoscritti dichiarano di essere disposti a continuare annualmente il pagamento di questa somma fino a quando il signor Beethoven trovi un impiego che gli frutti altrettanto. Nel caso che il signor Beethoven non potesse trovare un tale collocamento o fosse impedito per disgrazia o per infermità di continuare a coltivare la sua arte, i sottoscritti si impegnano a pagargli questa pensione, vita natural durante, a

condizione che il signor van Beethoven si obblighi a fissare la sua residenza in Vienna, ove dimorano pure i firmatari di quest'atto, oppure in un'altra città che faccia parte degli Stati ereditarî di S. M. l'Imperatore d'Austria; ben inteso che il signor van Beethoven avrà facoltà di viaggiare e di assentarsi per affari o per altre ragioni che esigessero un allontanamento momentaneo, avvertendone prima i sottoscritti.

" Vienna 1 marzo 1809 „.

Questo atto, che il Wilder chiama una generosa e nobile congiura, mantenne a Vienna l'onore di ospitare Beethoven e gli impedì — com'egli soleva dire — di mangiare i giamboni di Westfalia.

Quest'atto poi fu quello che decisamente tolse di mezzo le molestie invidiose degli avversarî, i quali, visto il favore di cui godeva ormai Beethoven, tanto nella reggia quanto nel pubblico, stimarono prudente di tacersi ed assumere un contegno indifferente.

Gli avvenimenti politici del 1811, il ribasso nel valore della moneta e parecchi malintesi, resero in appresso la posizione di Beethoven meno sicura di quello che poteva far credere quest'atto; tuttavia, pel cresciuto valore delle sue composizioni, la condizione finanziaria del maestro non ebbe più a subire le *magre* terribili dei tempi passati.

***

Gli affetti.

Beethoven diventava sempre più socievole, e cercava colle distrazioni della vita mondana di vincere l'ipocondria che gli derivava dalla inesorabile infermità.

Una delle famiglie viennesi di cui frequentava abitualmente la casa era quella dei Malfatti. Presentato, verso il 1810 dal barone Gleichenstein, Beethoven non tardò molto ad invaghirsi d'una delle signorine, Teresa, che ci vien dipinta con due grandi occhi neri, una opulenta capigliatura bruna, la pelle *mâte* ed uno spirito finissimo.

Questo che fu uno dei tanti amori di Beethoven, una delle tante incarnazioni della sua speranza di poter fare una famiglia è particolarmente interessante perchè, nel suo svolgersi, le dolcezze d'un affetto bonario e sereno brillano più che le violenze della passione indomita e tormentosa dimostrata altre volte.

Siccome il Gleichenstein era un pretendente alla mano della sorella di Teresa, così la intimità fra i due uomini fu la prima conseguenza di quest'amore. E le memorie che se ne conservano sono improntate ad una *camaraderie* burlona che non ha forse confronto nella vita di Beethoven. Esistono numerosi biglietti in cui il maestro si rivolge al barone perchè gli suggerisca qualche dettaglio d'abbigliamento o gli comperi qualche " novità „ per far bella figura.

Nelle lettere indirizzate a Teresa, Beethoven lasciava trapelare l'amore di cui era preso: le scriveva che non si distraesse al punto da dimenticare quelli che pensavano a lei; che gli assenti vivono nel cuore degli amici; che coltivasse la musica, lei tanto ricca di talento e dotata di grandissimo sentimento per tutto ciò che è buono e bello: che la sua partenza gli aveva lasciato nel cuore un vuoto che neppure la propria arte valeva a colmare: che prestissimo andrebbe a trovarla, e che a tale idea gioiva già come un fanciullo. " Qual piacere proverò a passeggiare nuovamente in mezzo ai boschi ed alle foreste, a sedermi sull'erba, ai piedi degli alberi o delle roccie!.... gli alberi, le foreste, le roccie sono i soli amici che mi ripercuotano l'eco dei miei pensieri „.

Ma anche questo amore svanì come era venuto; i progetti del maestro andarono nuovamente falliti. " Povero Beethoven! non v'è felicità per te in questo mondo (ripeteva egli all'amico suo Zmeskall); solo nelle regioni dell'ideale puoi trovare la pace e la felicità! „.

La stessa sorte ebbe un altro idilio svoltosi a Toeplitz (acque termali) con la cantante Amelia Sebald. Questo anzi pare sia stato l'ultimo amore di Beethoven e abbia lasciato nel suo cuore un ricordo vivo ed incancellabile.

Ma non va dimenticata un'altra figura di donna: Bettina

Brentano, che non fu un'amante, ma un'ardente adoratrice di Beethoven e del suo genio.

Un giorno in cui il maestro era seduto dinanzi al suo cembalo, contemplando silenziosamente il manoscritto d'un *lied* che aveva allora composto, si sentì battere sulle spalle da due mani di donna. La prima sensazione di Beethoven fu il disgusto per l'interruzione inattesa, ma, voltandosi e sentendosi dire francamente: " io mi chiamo Bettina Brentano e voglio conoscervi ", un gradevole stupore sopraffece ogni altro sentimento. Nè il maestro seppe rifiutare la sua mano in segno di simpatia, e da allora la conoscenza fu fatta. In quel giorno stesso Bettina riuscì a strappare Beethoven dalla sua solitudine e a portarlo in casa d'uno dei suoi fratelli Francesco Brentano (1).

Fu poco dopo che Bettina — grande amica di Goethe — scriveva quella lettera notissima che, se da un lato ha il torto di dipingere Beethoven con colori non veri o esagerati, dall'altro è una prova di quanto in questo tempo egli fosse stimato e venerato. La lettera compresa nel volume " Corrispondenza di Goethe con un fanciullo (2) ", contiene fra gli altri i seguenti periodi:

" Quando io vidi per la prima volta colui del quale voglio parlarti, l'universo intero disparve ai miei occhi. È di Beethoven che si tratta; è lui che m'ha fatto dimenticare il mondo e te stesso o Goethe! Io non so come esprimermi, ma, per quanto ciò possa parere incomprensibile ed inverosimile, non credo di ingannarmi assicurandoti che quest'uomo è ben più avanzato della civiltà moderna. Lo arriveremo noi un giorno? È permesso dubitarne. Possa egli vivere lungamente per risolvere l'enigma formidabile posato dal suo genio; possa egli raggiungere il fine ideale che s'è proposto e lasciare nelle nostre mani la chiave misteriosa che deve aprirci il soggiorno artistico della vera beatitudine. . . . .

(1) La famiglia Brentano, d'origine bergamasca, possedeva in quell'epoca una delle più ricche case bancarie di Francoforte.

(2) Bettina scrivendo le sue lettere a Goethe le firmava con un *Ein Kind.*

" Dopo questo primo incontro egli mi viene a trovare tutti i giorni, quando io stessa non vado a vederlo. Per stare con lui io fuggo le riunioni mondane e dimentico teatri e musei „.

L'intimità colla Brentano divenne in realtà assai stretta e fu un grande conforto per Beethoven l'aver trovato un cuore amico in cui espandere quella qualità che era il fondo del suo carattere, la dolcezza. L'amicizia di questa ragazza romantica, d'una intelligenza superiore, sanò a Beethoven tutte le ferite che avevano aperto nel suo animo la serie degli infelici amori e gli fece per un po' di tempo smettere il suo abito melanconico. Ecco quel che Beethoven scriveva a Bettina il 10 agosto 1810:

" Non v'è stato per me primavera gradevole più di quella di quest'anno, poichè è quello in cui ho fatto la vostra conoscenza. Dico quel che sento. Voi avete potuto convincervi da voi stessa che io sono nella società come un pesce sulla sabbia. L'animale sfortunato si volta e rivolta inutilmente finchè una benefica Galatea non venga a rigettarlo nelle onde. Io mi trovavo in questa situazione, cara Bettina, quando voi veniste a sorprendermi; io ero in un'ora in cui l'accasciamento s'era impadronito del mio animo, son rinato sotto lo sguardo dei vostri occhi, grandi e belli. La loro luce è penetrata nella mia anima a tale profondità che sempre essa ne resterà illuminata..... „.

Più tardi Bettina si maritava e il 10 febbraio 1811 Beethoven le scriveva:

" ..... Dunque voi vi maritate, cara Bettina; forse anche a quest'ora lo siete già. Avrei voluto vedervi ancora una volta prima di questo avvenimento, ma, dappoichè ciò non può essere, ricevete i miei auguri.... „. E la lettera, interessante riprova delle abitudini meno ipocondriache del maestro, si chiudeva così: " Permettete, cara Bettina, che mi fermi qui, poichè sono rientrato a quattro ore da una festa ove ho riso tanto, che questa mattina mi sento voglia di piangere. Io sono fatto così: un piacere eccessivo provoca sempre nel mio spirito una violenta reazione..... „.

Non che fosse lieto ed allegro in questo periodo il maestro, ormai sordo, ma egli si palesava decisamente rassegnato.

*
* *

Vecchia malattia.

Nell'intervallo di tempo fra la sesta e la settima Sinfonia sono anche notevoli i tentativi di Beethoven per soddisfare al desiderio ch'egli aveva deposto, ma non ancora sepolto, di scrivere per il teatro.

Dovendosi nel 1811 aprire un grande teatro a Pesth furono incaricati Kotzebue per il testo e Beethoven per la musica dello spettacolo d'inaugurazione.

Kotzebue consegnò a Beethoven due manoscritti, *Il Re Stefano* (o *Il primo benefattore dell'Ungheria*) e le *Ruine di Atene*. E Beethoven scrisse le due note Cantate drammatiche.

La prima rappresentazione fu un trionfo. Un Giornale (il *Raccoglitore*) chiamò la musica " originale e magnifica "; un altro (*Gazzetta di Vienna*) parlò di successo pieno e generale tanto per il " celebre " drammaturgo quanto pel " degno " compositore.

Da allora il desiderio di scrivere pel teatro riprese a dominare la mente di Beethoven. La sua corrispondenza di quest'epoca ce lo mostra alla caccia d'un soggetto d'opera.

Si arrestò dapprima ad un melodramma francese *Le ruine di Babilonia* e lo inviò al poeta Treitschke con questa lettera:

" Avete il tempo, mio caro Treitschke, di leggere il dramma che vi mando e posso io sperare che voi vi decidiate a cavarne un libretto? Rispondetemi su questo punto il più presto possibile poichè io non posso venire a vedervi. Quando avrete scorso il fascicolo vi prego di rinviarmelo, volendolo io stesso rileggere prima che voi vi mettiate al lavoro. Vi prego caldamente di darmi questa soddisfazione, sempre che consentiate alla mia musa di elevarsi sulle ali della vostra poesia ".

Più tardi Beethoven scrive allo stesso:

" Ho ricevuto la traduzione del melodramma con un biglietto di Palfy (1) che m'autorizza a intendermi con voi per tutti i dettagli di quest'affare. Nulla vi impedisce più oggi di tenere la parola che voi mi avete data. Vi pongo dunque questa questione franca e netta: siete voi disposto a farle onore? Io debbo sapere come contenermi „.

La risposta del poeta fu probabilmente a seconda dei desiderî del maestro, poichè egli continuò ad occuparsi dell'opera, quando inaspettatamente le *Ruine di Babilonia* tradotte in tedesco furono rappresentate al teatro *an der Wien* " a beneficio d'un comico „.

Questo " beneficio „ disse Beethoven, con uno di quei giuochi di parola che gli erano famigliari, fu per me un vero maleficio. Infatti il progetto relativo alle *Ruine di Babilonia* dovette essere abbandonato perchè il melodramma non piacque al pubblico.

Ma Beethoven non si considerò ancora vinto. Credette un'altra volta di aver trovato l'affar suo. Teodoro Koerner. poeta e musicista, arrivato a Vienna nel 1811 e presentato a Beethoven dal principe Lobkowitz, propose al maestro un soggetto tolto dall'*Odissea*, il *Ritorno d'Ulisse*. Disgraziatamente Koerner, occupato da altri lavori, non si affrettò a dar forma al progetto di cui con Beethoven aveva discusso tutti i dettagli, e quando i moti patriottici scoppiarono s'arruolò fra i cacciatori neri di Lützow, trovando poi morte gloriosa sul campo di battaglia.

Era dunque destino che Beethoven tornasse a dedicarsi esclusivamente alle composizioni istrumentali. Pareva davvero — dice il Wilder — che una fatalità superiore l'obbligasse, suo malgrado, di finire la sua opera sinfonica e di coronarla poi colla composizione colossale che è in un tempo la suprema espressione del suo genio e l'ultima parola del genere in cui egli s'è immortalato.

---

(1) Uno dei direttori dell'Opera di Vienna.

*
* *

La composizione sinfonica della *Vittoria*.

Qui entra in scena Maelzel — l'inventore del Metronomo, che s'era affezionato Beethoven promettendogli la costruzione di certi apparecchi infallibili contro la sordità — poichè a lui si deve l'idea di questa grande composizione sinfonica che comparve in pubblico assieme alla VII Sinfonia e che si lega quindi direttamente al nostro argomento.

Maelzel — tipo interessante di affarista, di meccanico ingegnoso, di Barnum dell'epoca — aveva chiamato *Panharmonicon* una sua grande invenzione. Si trattava di un colossale organetto di Barberia sulla fronte del quale si trovavano schierati quarantadue automi vestiti da soldato e muniti di trombe, flauti, clarini, oboe, tamburi, ecc.; mentre l'organo suonava (facendo nettamente distinguere i suoni dei varî strumenti), questa banda si moveva come se eseguisse essa il pezzo. Maelzel voleva *exploiter* la sua invenzione a Londra, ma si era messo in capo che per maggior garanzia di successo occorresse avere sul cilindro la riduzione di un lavoro originale d'un grande autore, che in qualche modo solleticasse l'amor proprio od il patriottismo degli inglesi. Egli pensò a Beethoven ed il destro gli si offerse colla vittoria che il 12 giugno 1813, Wellington riportava contro i francesi.

Da qualche tempo tutti i musicisti s'erano dati a commemorare colle note i grandi fatti d'arme. Il Wilder ricorda la *Battaglia di Praga* di Kotzwara, la *Battaglia di Jemmapes* di Devienne, la *Battaglia d'Austerlitz* di Jadin, la *Battaglia di Jena* di Fuchs (popolarissima) e numerose altre composizioni su Fleurus, Wurzbourg, Marengo e Wagram. A Beethoven non parve quindi inaccettabile la proposta di Maelzel di commemorare la grande vittoria di Wellington, e, docile ai suggerimenti del suo ispiratore, trovò possibile inserire in un pezzo orchestrale un accenno al *Rule Brittania* e al *God save*

the King. Nacque così *La Vittoria di Wellington* o la *Battaglia di Vittoria,* che procurò a Beethoven il grande trionfo di cui vedremo più sotto parlando del concerto in cui fu eseguita la settima Sinfonia, ma anche grandi noie.

Quantunque Beethoven tenesse poco al suo lavoro, che chiamò — testimonio Tomaschek — *eine Dummheit,* una sciocchezza, pure rimase offeso dall'ardire con cui Maelzel pubblicò sul programma del concerto che la *Vittoria* era di sua proprietà, e poi, raccogliendo abusivamente le parti d'orchestra, la fece eseguire con questa falsa qualifica a Monaco. Intentò una lite che — come le altre che traversarono la vita di Beethoven — ebbe esito sfortunato; indirizzò una diffida agli artisti inglesi perchè non eseguissero la *Vittoria* senza suo permesso; ebbe, in una parola, danni e disturbi.

Maelzel non si fece più vedere, e andò a stabilirsi per sempre a Londra. Tuttavia nel 1818 non esitò a rivolgersi a Beethoven per raccomandargli il suo Metronomo. Beethoven, che aveva nel 1813 appoggiato caldamente questa invenzione non seppe rifiutarsi di raccomandarla ancora. Però poco dopo cambiò avviso e dichiarò che chi aveva il sentimento giusto poteva farne senza e chi non aveva questo sentimento doveva ancor meglio lasciare stare di usarne. Infatti da allora non vi furono che due opere che Beethoven arricchì colle indicazioni di Metronomo originali, la grande *Sonata* (Op. 101) e la *Nona Sinfonia.*

Una breve digressione, che riguarda, oltre la Settima, tutte le Sinfonie.

I tempi di metronomo, che sono riportati dalle varie edizioni, non sempre corrispondono a quelli indicati da Beethoven.

Di metronomi Maelzel se ne ebbero due, di genere differente: l'uno marcava da 50 a 100, l'altro da 40 a 208. Beethoven segnò il tempo delle sue Sinfonie col primo tipo (v. *Gazzetta di Lipsia,* 1817, pag. 863), e il cambiamento che venne poi cambiò il valore dei primitivi movimenti. La cosa divenne palese quando fu pubblicata da Steiner e C. la settima Sinfonia nella quale i movimenti di metronomo erano sostanzialmente diversi dai precedenti. Fu anzi un po' la confusione

che ne nacque quella che spinse Beethoven a non mettere più indicazioni di sorta.

È nota la grande incertezza che regna ancor oggi pei movimenti delle *Sonate*.

*
* *

Nascita della settima Sinfonia.

" Non è provato — dice Berlioz — che questa Sinfonia sia stata scritta posteriormente alla *Pastorale* ed all'*Eroica;* molti pensano invece che essa le ha precedute di qualche tempo. Il numero d'ordine che la designa come la settima non sarebbe quindi, se questa opinione è fondata, che quello corrispondente alla sua pubblicazione „.

Periodo bizzarro questo, perchè non si sa bene a che cosa voglia concludere e, d'altra parte, è basato sopra una circostanza ipotetica che i fatti smentiscono nel modo più luminoso.

Czerny, in senso opposto, sostiene che la Sinfonia fu ispirata dagli avvenimenti politici del 1813, vedendo in essa un carattere guerresco. Ma anche questa opinione non appare fondata, perchè la stessa *Battaglia di Vittoria* fu scritta prima di quell'epoca, e dalla deposizione fatta da Beethoven nel processo contro Maelzel emerge questa dichiarazione: " Io avevo di già l'idea in testa di descrivere una battaglia „.

Lo Schindler invece, nella seconda edizione del suo libro, afferma con certezza questi fatti: " Il progetto delle due Sinfonie (settima e ottava) data dai primi mesi del 1812. Quella in *fa,* numero 8, fu finita di primavera, durante il soggiorno che Beethoven fece presso suo fratello Giovanni, a Linz. Poi si recò alle acque di Toeplitz.... ed al ritorno, sentendosi più in lena, si dedicò alla Sinfonia in *la* maggiore, numero 7. Qui si presenta nei numeri la stessa confusione che noi abbiamo già notato all'epoca della Sinfonia *Pastorale* e di quella in *do* minore. Quale può essere stata la causa di questa inversione? il conte di Brunswich „ (dal quale Schindler ebbe questi dati) " non potè darmi nessuno schiarimento. Per mia parte

io vedo unicamente la ragione in questo: che, la *Pastorale* essendo pure in *fa maggiore*, l'autore non avrà voluto pubblicare di seguito due Sinfonie nello stesso tono „.

Ma v'è di più. Il manoscritto della settima Sinfonia, che è oggi conservato dalla famiglia Mendelssohn (1), porta di pugno di Beethoven la data esatta in cui fu scritta l'ultima pagina: *1812, 13*...... La trancia d'un barbaro legatore ha tolto il nome del mese, ma sull'anno non resta dubbio. Molti affermano anche che si legga ancora un *m* e che quindi si debba ritenere *maggio*, ma, a parte che la data non corrisponderebbe alle informazioni raccolte da Schindler, la circostanza non è assodata. Comunque, si trattava o del maggio o del giugno o del luglio, poichè in una lettera 19 luglio Beethoven scrive ad un amico " Una nuova Sinfonia è ora pronta „. E il Grove fa osservare come ciò corrisponda alle abitudini di Beethoven, il quale componeva, di solito, durante la sua dimora estiva in campagna, riservandosi per l' inverno, a Vienna, di dare una ulteriore limatura e la forma definitiva ai suoi lavori.

***

L'esecuzione.

Dopo la battaglia di Hanau (nella quale le truppe austriache e bavaresi si sforzarono di tagliare la ritirata di Napoleone da Lipsia), che fu dell'ottobre 1813, Maelzel organizzò un concerto a beneficio dei feriti e lo scopo del concerto destò molto entusiasmo a Vienna. Il programma conteneva le settima Sinfonia, la Sinfonia della Vittoria, e due marcie, di Dussek e di Pleyel pel " Trombettiere meccanico „ di Maelzel; una strana miscela, sebbene non inadatta all'occasione.

Beethoven doveva dirigere in persona, e tutti i più grandi artisti, che allora si trovavano in Vienna, avevano

(1) Attualmente il depositario è Ernesto Mendelssohn, nipote del grande compositore, che vive a Berlino, Jägerstrasse, 53.

tenuto a far parte dell'orchestra. Salieri, maestro di Cappella della Corte, dirigeva alcuni istrumenti collocati sopra una galleria laterale e incaricati di imitare le cannonate; Schuppanzigh era alla testa dei primi violini; Spohr, Mayseder, Moscheles, Romberg, Dragonetti e venti altri insigni erano sparsi fra gli esecutori. Hummel teneva il battente della gran cassa ed il giovane Meyerbeer batteva i piatti (con poca soddisfazione di Beethoven perchè tendeva ad arrivare col ritardo di qualche battuta).

Mancava in quell'orchestra Franz Schubert, quantunque egli abitasse allora a Vienna. Ma il giovane musicista aveva appena quindici anni. Risulta però che Schubert assistette come spettatore al concerto, e si vuol trovarne una riprova nella rassomiglianza che si nota nel *Finale* del suo " duetto di piano " che egli scrisse dieci anni dopo fra i monti ungheresi.

Spohr, che arrivava allora a Vienna, lasciò una interessante descrizione sul modo con cui Beethoven tenne la bacchetta direttoriale: " Per quanto l'avessi veduto diverse volte, mi sorprese immensamente. Egli era abituato a comunicare i segni d'espressione all'orchestra mediante i più singolari movimenti della persona; così ad uno *sforzando* egli apriva violentemente le braccia che prima teneva incrociate sul petto; al *piano* si rannicchiava rimpiccolendosi sempre più a misura che il suono si raddolciva; al *crescendo* egli si alzava grado grado, finchè al *forte* scattava in piedi in tutta la sua altezza e, senza saperlo, gli succedeva spesso di gridare: *forte* ". Il male si è che la sordità di Beethoven non metteva sempre in relazione questa mimica coi passi dell'esecuzione. Quando egli se ne accorgeva cercava di rimettersi in careggiata prestando attenzione al movimento dell'archetto di Schuppanzig.

L'esito del concerto — che ebbe luogo l'8 dicembre 1813 nell'*Aula* dell'Università — fu entusiastico. Indipendentemente dal sentimento patriottico, entrambe le nuove opere di Beethoven ebbero la più festosa accoglienza. L'esecuzione della Sinfonia settima — dice Sophr — fu addirittura magistrale; l'*Allegretto* fu fatto ripetere. Fu — scrive Schindler — il momento decisivo per la sua gloria, quello in cui la corona d'al-

loro così lungamente disputatagli, gli fu decretata da tutti i suoi antagonisti, ad eccezione di qualche collega geloso. Il concerto si ripetè integralmente il giorno 12 dicembre.

La *Gazzetta Musicale* di Lipsia pubblicò allora il seguente articolo: " L. v. Beethoven, che da molto tempo era stimato come uno dei più grandi compositori di musica istrumentale, ha ora ottenuto un chiassoso trionfo coll'esecuzione delle due sue importanti composizioni. Una numerosa orchestra, composta dei primi e migliori istrumentisti di Vienna si riunì con uno zelo tutto patriottico. Ciascuno voleva manifestare i suoi sentimenti di gratitudine pei risultati ottenuti dall'intera nazione tedèsca nella guerra attuale. Tutti i musicisti si affrettavano di offrire il loro concorso ad un'opera che faceva battere tutti i cuori. Così, grazie a questa unanimità, l'orchestra, diretta da Beethoven, eccitò un vero entusiasmo per la sua precisione e per l'insieme della sua esecuzione. Ma fu sopratutto la nuova Sinfonia (VII) quella che ottenne un successo straordinario. Bisogna udire questa nuova creazione del genio di Beethoven, eseguita così bene come qui, per comprendere le sue bellezze e goderle interamente. L'*andante* fu bissato e cagionò una emozione profonda ai conoscitori come alla massa del pubblico. Per ciò che riguarda la *Battaglia di Vittoria* bisogna convenire che, per esprimere con dei suoni le peripezie di un combattimento, nulla è meglio appropriato dei mezzi che l'autore ha adoperato in questa circostanza..... "

Su questo avvenimento memorabile esiste una lettera molto interessante, indirizzata da Beethoven a tutti gli artisti per ringraziarli del concorso prestato da essi all'esecuzione delle sue opere:

" È mio dovere esprimere i miei ringraziamenti a tutti gli egregi artisti che hanno voluto prestare il loro concorso ai concerti dati l'8 e il 12 dicembre a beneficio dei soldati austriaci e bavaresi feriti alla battaglia di Hanau.

" Era una riunione di rari talenti, animati da uno zelo ardente per un fine sì elevato. Ciascun membro dell'orchestra, qualunque fosse il suo posto, cercava di contribuire, con una eccellente esecuzione, all'assieme dell'opera, e s'ispirava al

pensiero ch'egli poteva esser utile alla sua patria colla sua arte.

" Allorchè il signor *Schuppanzig* alla testa dei primi violini trascinava tutta l'orchestra col suo " giuoco „ espressivo e pieno di fuoco, il signor *Salieri,* primo Maestro di Cappella non isdegnava di indicare la battuta ai timpani ed alle gran casse. I signori *Spohr* e *Mayseder,* talenti straordinari, non si rifiutavano di suonare nel secondo rango, come i signori *Siboni* e *Giuliani,* due altre notabilità musicali.

" La direzione dell'insieme mi era stata destinata, per la mia qualità di compositore; altrimenti io mi sarei messo a battere la gran cassa come il signor *Hummel,* poichè soltanto l'amore della patria ed il desiderio di venire in aiuto con tutte le mie forze alle vittime riempivano il mio cuore.

" Ma è *Maelzel* principalmente che merita tutti i nostri ringraziamenti. A lui spetta la prima idea di quest'Accademia (concerto), ed è lui che s'è occupato attivissimamente dell'organizzazione dell'insieme in tutti i suoi dettagli. Io gli debbo particolari ringraziamenti perchè mi procurò l'occasione di offrire le mie composizioni per uno scopo di utilità pubblica, e di compiere così il voto ardente che io da tanto tempo ho fatto, quello cioè di depositare sull'altare della patria il frutto del mio lavoro.

" LUDWIG van BEETHOVEN „.

Alle notizie riguardanti questa famosa esecuzione, il Grove ha potuto aggiungerne una finora ignorata e non senza interesse. Glöggl — l'eminente pubblicista — che era allora giovinetto e conosceva Beethoven, ebbe la fortuna di assistere alle prove ed al concerto. Lasciò scritto perciò degli interessanti particolari. Asserì fra altro di essere stato presente ad una scenetta curiosa fra i violini ed il grande maestro. Un passaggio nella Sinfonia era di troppo per essi, e dopo due o tre tentativi essi s'arrestarono, e furono arditi abbastanza da dire che ciò che non poteva esser suonato non dovrebbe essere scritto. Beethoven, meraviglioso a riferirsi, si mantenne calmo e con insolita tolleranza pregò " i Signori a recar seco

le loro parti a casa „ promettendo che con un piccolo esercizio il passaggio sarebbe poi andato abbastanza bene. Egli aveva ragione. Alla nuova prova andò perfettamente e si ebbe una buona dose di risa e di congratulazioni.

Quando era imminente la rappresentazione i biglietti erano tutti venduti e Glöggl sarebbe stato chiuso fuori della porta se Beethoven non gli avesse detto di recarsi in casa sua alle dieci e mezzo del mattino seguente. Essi salirono insieme in una vettura colle partiture della Sinfonia e della *Battaglia di Vittoria,* ma non fu detta sillaba durante il tragitto, Beethoven essendo interamente assorto in ciò che stava per avvenire e mostrando ove i suoi pensieri erano diretti col battere colla mano il tempo di quando in quando. Arrivato al vestibolo, Glöggl ricevette l'ordine di prendere le partiture sotto braccio e seguire; e così egli entrò, trovò un posto in qualche sito, e udì tutto il concerto senza difficoltà.

*
* *

La pubblicazione. Il manoscritto. L'*allegretto*.

La Sinfonia — dopo tanto trionfo — non comparve subito pubblicata. Si aspettò fino al dicembre del 1816, e allora la casa Steiner e C. di Vienna diede alla luce la “ Siebente Grosse Simphonie in A dur von Ludwig van Beethoven — 92e Werke — Vollständige Partitur. Eigenthum der Verleger. Preis 12 Fl. ecc. „

Pare che questa edizione fosse molto scorretta perchè Beethoven così scrisse allora alla Ditta Steiner:

“ La faccenda di questa Sinfonia m'annoia molto poichè sfortunatamente avviene che nè le parti, nè la partitura sieno corrette. Nelle copie che sono già preparate, gli errori devono esser corretti con inchiostro indiano, ciò che Schlemmerl (il copista) deve fare, oppure un elenco di tutti gli errori, senza eccezione, deve essere stampato e fornito. La partitura, com'è incisa, potrebbe essere stata scritta dal più goffo copista; è priva di accuratezza e piena di difetti quale mai apparve

sinora alcuno dei miei lavori. Questa è la conseguenza della vostra disattenzione al riguardo delle correzioni, e di non avermela mandata per la revisione o di non avermelo fatto venire in mente..... Voi avete trattato il pubblico con negligenza e l'innocente autore soffre nella sua riputazione! „

Pare però che, anche un po' di colpa l'avesse Beethoven poichè il suo originale non brillava questa volta per grande nitidezza ed ordine. Hiller narra infatti nel suo " Mendelssohn „, che questi, sedicenne, andò a far visita ad André, un mozartiano esclusivista, e quindi nemico dichiarato della novità di Beethoven. Caduto il discorso sul " grande viennese „ André disse che il peggior difetto di Beethoven era il *modo* con cui componeva. André avea veduto l'autografo della Sinfonia in *la* maggiore e diceva che c'erano ivi degli interi fogli lasciati in bianco, da esser empiti in seguito, le pagine prima degli spazi bianchi non avendo nessuna relazione con quelle dopo di essi. Quale continuità o nesso *poteva* esserci in una musica così composta? La sola risposta di Mendelssohn fu di continuare a suonare movimenti e brani di movimenti della Sinfonia, finchè André fu costretto a ricredersi, vinto dall'emozione. È una curiosa coincidenza che la famiglia di Mendelssohn sia divenuta in seguito proprietaria dell'autografo di questa stessa opera. Un'ispezione recente del manoscritto mostra che André aveva ragione. Si presentano quattro di tali pagine bianche nei primi due tempi, e vi sono poi negli stessi tempi parecchi piccoli spazi bianchi lasciati nel corso del manoscritto come per riempirli più tardi.

Fra le varie riduzioni per pianoforte è nota quella di Beethoven stesso, dedicata all'Imperatrice Elisabetta di tutte le Russie, in segno di riconoscenza per l'aiuto portato al concerto del 1813.

La partitura originale è invece dedicata al conte Maurizio di Fries, ciambellano dell'Imperatore d'Austria.

Un caso curioso accadde all'*Allegretto* di questa Sinfonia nei Concerti di Habeneck al Conservatorio di Parigi. La predilezione del pubblico per questo celebre pezzo era tanta che Habeneck si permise varie volte di inserirlo nella seconda

Sinfonia al posto del *Larghetto* in *la* maggiore. Ecco come Elwart nella sua *Histoire de la Société des Concerts* spiega, cercando di scusarlo, questo atto che si chiamerebbe sacrilegio se non l'avesse commesso Habeneck, che fu il vero volgarizzatore delle Sinfonie di Beethoven a Parigi:

" L'amministrazione dell'Accademia Reale di Musica avendo avuto la buona idea di dare dei concerti spirituali, incaricò Habeneck della loro organizzazione e questi, fedele al suo culto per le Sinfonie di Beethoven, fece eseguire in questi concerti la Sinfonia in *re* (la seconda di questo grande compositore). Egli ebbe a sostenere una vera lotta coi musicisti a proposito del bellissimo *andante* e, lo si crederebbe?, Habeneck per poter salvare gli altri tempi di questo capolavoro, fu obbligato di sostituire all'*andante* in questione quello della Sinfonia in *la*. „

Il Wilder così commenta il fatto: " Oggi che tutti gli artisti tributano all'opera di Beethoven un culto rispettoso, sarebbe difficile spiegare come e perchè i musicisti dell'epoca d'Habeneck si fossero messi in testa di fare opposizione al *larghetto* della Sinfonia in *re*. Bisogna credere, tuttavia, che questa guerra fosse seria, per quanto oggi ci sembri grottesca. Come mai infatti Habeneck si sarebbe permessa questa sostituzione per *salvare* gli altri pezzi della Sinfonia? Però, per quanto pure fossero allora le sue intenzioni, egli non commise una profanazione meno colpevole. Sostituire l'*Allegretto* d'una Sinfonia al *Larghetto* d'un'altra è presso a poco — come fa osservare Marx — la stessa cosa che piantare il naso dell'Apollo del Belvedere sul viso di Anadiomene. „

*
* *

Giudizi.

Si potrebbe aspettarsi una collana di frasi ammirative. Andiamo adagio.

L'accoglienza trovata in Austria non si ripetè nella Germania settentrionale. Allorchè la Sinfonia giunse a Lipsia

qualche anno più tardi, se si deve credere a quel che lasciò scritto Federico Wieck — padre della signora Schumann —, musicisti, critici e conoscitori furono d'accordo nel ritenere che la Sinfonia, e specialmente il primo e l'ultimo tempo, si sarebbero potuti comporre in un disgraziato stato d'ebbrezza (trunkenen Zustande); che era povera di melodia e così via.

Anche in Inghilterra le prime esecuzioni non furono fortunate.

Però fin dal 1816 la *Gazzetta di Lipsia* aveva pubblicato una recensione molto lusinghiera. Il giudizio di Weber non fu favorevole. Non lo si conosce però esattamente.

Nella *Gazzetta Musicale* di Lipsia (1817) si legge: " La critica amara nel *Franc Parleur* e in altri giornali i quali dopo la pubblicazione della Sinfonia in *la* maggiore dichiaravano che Beethoven era maturo per le piccole case e continuavano su questo tono, sarebbe da attribuirsi a Carlo Maria Weber. „ Il Grove invece dice che la frase di Weber fu la seguente: " Beethoven è ora maturo pel manicomio. „ Mi pare poco chiara la prima (che veramente è la più nota) e troppo esagerata la seconda. Certo è però che Weber rimase nemico della musica di Beethoven fino al 1823 quando venne a Vienna per l'*Euryante*. Il primo indizio di benevolenza Weber lo diede nel 1826, dirigendo alla Filarmonica di Londra questa stessa Sinfonia.

Da quest'epoca la Sinfonia cominciò a trionfare dovunque. In Francia giunse nel 1829 e piacque moltissimo; in Germania divenne man mano popolarissima così che oggi la si considera come la preferita delle Sinfonie di Beethoven, e si citano con compiacenza due lettere di Beethoven in cui — contrariamente all'abitudine — essa vien nominata con frasi che la fanno parer prediletta anche all'autore. La prima lettera è del 1815, indirizzata a Salomon, e vi si legge " .... una grande Sinfonia in *la*, una delle mie migliori opere „: la seconda è a Neate: " ..... fra le mie migliori opere, il che posso arditamente dire della Sinfonia in *la*. „

Wagner fu tra i più entusiasti per questa Sinfonia. Vedremo più oltre il suo giudizio perchè contiene apprezzamenti

sul significato della composizione, ma fin d'ora si può accennare alle seguenti sue frasi: " Nella Sinfonia in *la* maggiore, tutta foga, tutto desiderio impaziente e tumultuoso del cuore.... la melodia e l'armonia s'adagiano sull'*introduzione* piena di vigore del ritmo ed ecco che si formano per così dire sotto i nostri occhi degli esseri simili a creature umane palpabili; ora con dei membri dalle gigantesche articolazioni, ora con una elasticità ed una grazia squisita li vedete aprire il movimento, svelti, esuberanti, coi suoni inesauribili dell'immortale melodia, ora dolce, ora ardita e anche grave, ora turbulenta, ora pensierosa, ora esultante, fino a che, in un turbine supremo di voluttà, un trionfale bacio corona la stretta suprema.... „

Fétis invece colloca la VII Sinfonia fra le opere della terza maniera, quelle cioè guastate dalle stravaganze armoniche.

Soubies dice: " La Sinfonia in *la* è, per consenso generale, uno dei punti culminanti dell'opera di Beethoven. Per l'invenzione, per la qualità squisita e rara della sonorità, questa grande opera si distingue anche fra questo succedersi di capolavori (1). È lecito, studiandola, di calcolare tutta l'estensione delle regioni annesse da questo conquistatore al vecchio dominio musicale e di misurare lo spazio che ci separava, fin d'allora, da Haydn e da Mozart. L'indefinibile originalità dell'*allegro*, l'eloquenza ritmica dell'*allegretto*, la foga indicibile del *presto*, la turbulenta gaiezza del *finale*, tutto qui è nuovo, inatteso e scaturisce da una sorgente incomparabilmente profonda ed abbondante „.

Il " consenso generale „ che anche Soubies riconosce, mi dispensa dal riportare altri giudizi. Chiuderò coll'ultimo venuto; quello del Grove: " In questa gloriosa opera non c'è alcun momento di debolezza. — Non c'è forse la terribile suggestività caratteristica della Sinfonia in *do* minore: ma in quanto a varietà, vita, colore, elasticità e indomito vigore è, se possibile, superiore a tutte le precedenti, mentre in onta alla sua forza, lunghezza e peso, non ne deriva alcun senso di stanchezza; ma nonostante le sue dimensioni, nel che supera tutte

(1) L'autore allude alle nove Sinfonie.

fuorchè la Nona, si ode con rincrescimento l'ultima battuta; il suo meraviglioso autore vi ha trasfuso quella vita straordinaria ed immortale, di cui egli sembra aver posseduto così pienamente il segreto. „

b) ANALISI.

Messi di buona voglia dal " programma „ della Pastorale, quasi tutti gli studiosi che scrissero di questa Sinfonia vollero scoprire in essa dei determinati significati.

Vediamone alcuni per curiosità:

Cominciò il Müller — benemerito perchè fu tra i primi a far conoscere l'opera di Beethoven — nel 1819 a dettare per la settima Sinfonia il seguente soggetto: " In una insurrezione del popolo, mentre si dà il segnale della riscossa e tutto si confonde, tutti corrono e gridano, un innocente è attorniato, preso e trascinato dinanzi al tribunale. L'innocente piange, ma il giudice pronuncia una sentenza severa: le lagrime della vedova e degli orfani si mescolano al dolore generale. Nella seconda parte del primo pezzo un nuovo tumulto si alza; i giudici fanno fatica a calmarlo; l'attacco è respinto, ma il popolo non s'è calmato. Alcuni gruppi si agitano nella loro impazienza fino a che la voce generale decide (per mezzo dell'insieme armonico)..... „. Beethoven leggendo queste parole perdette la pazienza e nell'autunno del 1819 rimproverò con una lettera il Müller, protestando contro le interpretazioni e gli schiarimenti aggiunti alla sua musica. " Quand'anche gli schiarimenti fossero necessarî si dovrebbero limitare alle caratteristiche dei pezzi „.

Ma Beethoven non visse abbastanza per frenare le fantasie dei suoi commentatori.

Non potè rimproverare a Wagner d'avere scritto: " Questa Sinfonia, per parlare schietto, è l'*apoteosi della danza;* essa è la danza nella sua essenza suprema, essa è l'impresa tre

volte benedetta che incarna in suoni, mentre l'idealizza, il movimento del corpo „. Per Wagner la Sinfonia è la descrizione completa d'una festa Dionisiaca o Bacchica, una di quelle feste che si celebravano nei primi tempi della Grecia in aperta campagna, e dove tutti i convenuti, incoronati di edera e di pampini, erano attori.

Nè all'Oulibicheff, per ricorrere all'esempio più bizzarro, di affermare che dopo aver assistito ad una festa popolare — espressa sarcasticamente dai primi tre tempi della Sinfonia — Beethoven volle col *finale* " esprimere il disgusto che essa aveva finito per ispirargli „. La descrizione è oltremodo gustosa: " Uscendo dal ballo mascherato, egli è disceso nella via, piena di lampioni e di musica assordante. Una moltitudine, ubbriaca di gioia e di vino, lo trascina nella sua corrente. Cattiva passeggiata pel grande artista! Qui delle parole oscene vengono a turbare le sue caste orecchie; là, alle porte dei caffè, sale da ballo, birrerie ed altri luoghi ch'egli non ha mai frequentato, avvengono scene che gli fanno volgere gli occhi: più lungi le risse, sempre inseparabili compagne dei divertimenti popolari. A tal vista una grande indignazione lo prende e questa indignazione si sfoga in un pezzo ballabile e bacchico nel quale il motivo — amaro sarcasmo — non smette di gridare: viva il vino! (1), viva la danza! viva le galline ed i polli cotti! mentre al *refrain* si mischiano dei colpi battuti in cadenza sulla gran cassa: boum, boum, boum, cogli urli delle vittime cui sanguina il naso, son rotte le costole o spostate le mascelle a beneficio della animazione della festa..... „.

Nè — per tagliar corto — Beethoven potè impedire all'Alberti (*Gazzetta Musicale* di Berlino), di vedere nella Sinfonia in *la* il contrappeso dell'*Eroica* e cioè la descrizione della gioia della Germania liberata dal giogo francese; al Nohl di scoprirvi una festa cavalleresca; al Marx di vedere l'immagine d'un popolo meridionale, valoroso e guerresco, simile agli antichi Mori di Spagna; ai più di dichiarare che

(1) Spumeggiante?

si tratta della cerimonia nuziale in un villaggio (primo tempo: arrivo dei contadini — secondo tempo: benedizione nuziale — terzo tempo: corteggio idem — quarto tempo: quattro salti in famiglia) ed a Schumann (nella *Caecilia*) di descrivere minutamente la funzione in chiesa. Nello spiegare i singoli tempi la moltiplicità dei testi illustrativi cresce in modo spaventoso: nell'*andante* Ortigue vede una processione nelle catacombe e Dürenberg il sogno d'una bella odalisca: nel *finale* chi vede la festa da ballo, chi l'orgia, chi una lotta di giganti, chi il ritorno dei guerrieri dalla guerra..... Non si finirebbe più.

Una confutazione di tutti questi programmi o anche di quello soltanto che è più comune — le nozze in un villaggio — mi pare non occorra. La loro stessa diversità è il più bel argomento per invalidarne l'esattezza. Io dovrei riprendere qui ancora il mio *delenda Carthago* contro l'invasione di queste inutili spiegazioni che sviano dall'esaminare rettamente il valore ed il significato artistico della Sinfonia, ma per non ripetere lo stesso concetto colle stesse parole mi servo di quelle del Brenet che, come me, ha fede in una bellezza musicale pura, inerente ai suoni ed alle loro combinazioni: " La musica vocale s'aggiunge alla parola, entra in lotta colla poesia e può vincerla con una potenza d'effetto incomparabilmente più grande e anche col mezzo di una più completa facoltà d'esprimere i sentimenti profondi del cuore; la Sinfonia ripudia il concorso di qualunque altra arte, nè si può compararla alla poesia o alla pittura. Solo l'architettura pare s'avvicini al suo idealismo sublime. — Quando noi entriamo in quei vasti monumenti che ci hanno trasmesso le età passate, nessun altro sentimento che quello d'una ammirazione commossa, d'uno stupore profondo, d'un rispetto religioso, ci domina; il letterato, l'artista od il critico, che vorrà descriverci questi capolavori non dovrà inquietarsi a ricercare i *sentimenti* che l'architetto ha provati o ha voluto far provare al pubblico quando ha innalzato il suo edifizio; egli ci parlerà soltanto del genio di questo architetto, ci vanterà la sua dottrina ed il suo talento inventivo; col mezzo dei termini

speciali dell'arte di cui si tratta egli si sforzerà di far passare dinanzi ai nostri occhi le forme generali ed i dettagli d'ornamentazione del monumento, di darci un'idea dell'arditezza delle sue dimensioni e della finitezza dell'esecuzione: non domandiamo dunque altra cosa al musicista che tenta di farci dividere l'entusiasmo che prova per le Sinfonie di Beethoven; di fianco al suo libro apriamo le partiture del maestro e sforziamoci a conoscerle, ad amarle, ad ammirarle come delle manifestazioni sublimi di quello che v'è di più nobile e di più ideale nell'intelligenza umana „.

Io prego il lettore di fermare l'attenzione su questo passo, poichè è l'espressione sintetica di quanto io sono andato e andrò dicendo, con forma forse meno felice, ma con instancabile insistenza.

*
* *

Fra le caratteristiche generali della Sinfonia in *la* maggiore è da notarsi come essa segni un nuovo ed importante progresso dello stile beethoveniano. La distanza di tempo, che separa la sua concezione da quella della *Pastorale,* rende l'osservazione facile e convincente. L'immaginazione dell'artista diventa più indipendente e si manifesta più libera; la forma sempre più elevata acquista in purezza; le idee, le armonie, i ritmi paiono più originali. Non è solo numericamente che la settima segna il *trait-d'union* fra la Sinfonia in *do* minore e la *Nona,* fra la bellezza reale, palpabile e la bellezza ideale, indefinita; fra le meraviglie della terra e le eccelse sublimità del cielo.

Come è trattata l'orchestra, quale suono ha essa! — diceva Mendelssohn. Eppure siamo sempre a due clarinetti, due oboe, due flauti, due fagotti, due corni, due trombe, due timpani (intonati in *la* e *mi,* salvo nello *scherzo* ove sono in *fa* e *la*) primi e secondi violini, viola, violoncello e contrabbassi.

È veramente difficile spiegare non solo il perchè di questo evidente miglioramento dell'orchestra, ma il motivo per cui tutta la Sinfonia — pur essendo facilmente comprensibile — ci appaia così *grande*. Osserva giustamente il Grove quanto sia difficile a dirsi quali siano le qualità che dànno impressione di grandezza ad un' opera musicale, e conclude anche lui constatando che dalla Sinfonia in *la* maggiore quell' impressione è comunicata all' uditore in un " grado straordinario ".

Non vanta la forza della " quinta ", nè la maestosità della " terza ", nè la poesia della " quarta ", nè la piacevolezza della " sesta ", ma questa " settima " sorella è più nobile delle altre nelle idee, non più moderna ma più ritmica nella forma.

È l'unica in *la* maggiore. Unica non solo fra le Sinfonie, ma fra tutte le composizioni orchestrali di Beethoven. Chi sa spiegare perchè oltre questo maestro, anche Mozart, Schubert e Schumann siano ricorsi così raramente al *la* maggiore, che pure è il tono della dolcezza per eccellenza? — Il più curioso è poi che nella Sinfonia in *la* maggiore questo tono ha una prevalenza marcatissima: tre pezzi sono in *la*, e la dominante *mi* è ripetuta con una insistenza che a tutta prima non si avverte ma che poi, esaminando la partitura, spaventa.

Quanto alla struttura poco di nuovo si trova nella Sinfonia di cui ci occupiamo. V'è una *introduzione* che è più lunga di qualunque altra (vedi prima, seconda e quarta) ed un *allegretto* che sostituisce il solito *andante;* differenza questa che si restringe solo al nome poichè quel che si chiama *allegretto* è, per la natura del ritmo e per il tempo, un vero *andante,* così che questa seconda nomenclatura viene usata più sovente e di preferenza. Nella *Beethoveniana* di Nottebohm si dice anche che Beethoven stesso, temendo che non si eseguisse troppo presto questo tempo, avesse espresso il desiderio che lo si segnasse con un " *andante quasi allegretto* ".

Quanto a quelle che si sogliono chiamare stravaganze ar-

moniche di Beethoven, nella settima l'inesorabile Oulibicheff ne trovò parecchie. Egli le chiama le traccie d'una " chimera „ che cresce progressivamente col numero delle Sinfonie e assume nella Nona proporzioni gigantesche. Ecco gli esempi trovati dall'autore russo nella settima:

I. La conclusione dell'*andante,* che Oulibicheff chiama senz'altro deplorevole e compassionevole, poichè vi sono un *fa* diesis ed un *sol* diesis accompagnati dall'accordo di *la* minore.

II. Gli accordi extra od anti-armonici che si trovano nella prima parte dello *Scherzo* che " battendo regolarmente sulle tre divisioni della battuta producono l'effetto di altrettanti colpi di spillo... „.

III. La bruttezza melodica oltre che armonica di certi passaggi del *Finale* che conducono a tonalità " impossibili „ e nei quali una frase del secondo violino in *mi* maggiore è accompagnata da due accordi di *do* maggiore, così che simultaneamente giungono all'orecchio le seguenti note: *do* ♯ (pedale), *re* ♯, *fa* ♯, *sol* ♯ (nota di passaggio), *la, si* e *si* ♯.

Questi rilievi non hanno che un valore di curiosità e miglior cosa che il fermarsi a discuterli è quella di passare senz'altro all'esame della Sinfonia.

* * *

Il primo pezzo — si legge nel commento di Berlioz — è preceduto da una larga e pomposa *Introduzione,* nella quale la melodia, le modulazioni ed i disegni orchestrali si disputano successivamente l'interesse. Essa comincia con uno di quegli effetti d'istrumentazione di cui Beethoven è incontestabilmente il creatore. La massa intera batte un accordo forte e secco, lasciando scoperto durante il silenzio che segue un'oboe, la cui " entrata „ è rimasta inosservata in mezzo all'attacco generale, e che invece sviluppa da solo, con note tenute, la melodia.

Dolce da prima, la melodia — affine a quella del duetto d'amore del *Faust* di Gounod — si rinforza subito còn delle scale che i vari istrumenti eseguiscono, ad accordi. L'Oulibicheff, evidentemente seccato che altri avesse chiamato queste, delle " Scale da giganti „, nota che la seconda melodia in *do* maggiore di carattere militare, è meschina, e comincia a trovar qui l'impronta di quel sarcasmo che, secondo lui, informa tutta la composizione. Ci vuol della buona volontà non solo per seguire questo ragionamento, ma anche per comprenderlo. Le stesse scale, che sarebbero la preparazione pomposa di una idea meschina, continuano durante lo sviluppo dell'idea stessa, e quindi ogni significato di antitesi è da escludersi. Per di più lo spunto è bellissimo ed è seguito da modulazioni gradevoli e veramente interessanti.

La struttura di questa *Introduzione* richiama forse più una *Ouverture* che una Sinfonia; è più prossima a Rossini che ad Haydn. Il modo con cui si lega al *vivace* rende poi questo rilievo più evidente. Dai quattro quarti si passa al sei per otto con dei *mi* che vanno e vengono, senza accompagnamento, per sei battute, dagli archi ai legni. Le combinazioni con cui si presentano questi *mi*, formano, con un buonissimo effetto, la transizione fra i due tempi; il sei per otto si disegna prima esitante e poi si afferma decisamente nel motivo principale, che nasce trionfalmente cogli stessi *mi*.

Il *vivace* è riconosciuto per uno dei tempi più felici di Beethoven. È meraviglioso per fuoco e per audacia, genialissimo per le trovate ritmiche, pei *pianissimo* che succedono inaspettatamente ai *fortissimo*, con cambiamenti di armonia, salti di registro, interruzioni e sbalzi di tono. Questi effetti spesseggiano nel tempo e lo rendono particolarmente interessante.

La prima parte del movimento — una pagina esuberante di vigoria e di forza, che non so proprio con quanta proprietà il Berlioz abbia chiamata un *Ronde de Paysans* — dopo un lungo svolgimento si ripete quasi interamente, ma con una forma che la fa parer nuova. Si palesa qui — osserva giustamente il Grove — la stessa libertà che è già

notevole nella quinta e nella sesta Sinfonia, lo stesso ricorrere delle grandi linee generali della struttura con costante novità di dettagli. Così, per esempio, il ritorno della frase principale, che prima era stato preparato dai famosi *mi*, qui è preceduto da scale giocose sostenute con tremoli degli archi.

Caratteristica di questo tempo, così ricco e lungo, è la mancanza di episodî. Lo sviluppo tematico diviene così potente ed originale, le figurazioni sono così variate che non si desiderano nuovi elementi melodici.

***

Ma — si suol dire da tutti — la celebrità della settima Sinfonia gli viene specialmente dal suo *allegretto;* famoso quanto la *marcia funebre* dell'*Eroica* o il *Temporale* della sesta o il *Finale* della quinta; quello stesso che il pubblico parigino voleva udire ad ogni costo, dovesse pure invadere il campo d'un'altra Sinfonia; quello stesso che commosse fino alle lacrime l'incontentabile Oulibicheff.

Non vi sono infatti parole che sappiano descrivere la grandezza, la maestosità triste e mistica, l'effetto commovente di quell'originalissimo attacco di contrabbassi, viole e violoncelli, che dal frastuono scapigliato del primo tempo ci porta in un mondo diverso. Non è una marcia funebre (non ha anzi nello spunto nulla di doloroso), ma è ancora più imponente di quella. Se avessi voglia di far anch'io della poesia illustrativa direi che è il cammino grave e fatale della umanità, o che è un canto d' Omero, un succedersi di dattili e spondei,

ordinati in bellissimi versi. Mai però penserei ad una cerimonia nuziale di campagna come si fece da molti. Chi la

pensò così o credeva che nei villaggi la gente si sposasse con solennità inusitate o voleva vendicarsi d'un matrimonio mal riuscito....., facendone richiamare la figura da un movimento pesante e tutt'altro che gaio.

Chi poi si preoccupò di spiegare questo *allegretto*, collocandolo come episodio di una azione concatenata e svolta nella Sinfonia, ignorava certamente la notizia che ora assevera il Grove, ch'esso cioè era stato composto originariamente pel Quartetto in *do*, op. 59. Ma non insistiamo.

Dopo il debutto degli istrumenti più gravi, intervengono anche quelli più alti: i secondi violini riprendono pianissimo il ritmo mentre i violoncelli cantano una specie di elegia in *minore*. " La frase straordinariamente ritmica, innalzandosi d'ottava in ottava, arriva ai primi violini che con un *crescendo* la trasmettono agli istrumenti a fiato nella parte più alta dell'orchestra ove essa scoppia allora in tutta la sua forza „.

L'orecchio non percepisce questo artifizio. Qui veramente " l'arte che tutto fa, nulla si scopre „, e l'impressione complessiva riesce ad essere delle più profonde che un brano istrumentale possa provocare. La cadenza uniforme e ostinata del ritmo non produce mai un minuto di stanchezza od un senso di monotonia. Se è vero che l'*ennui naquit un jour de l'uniformité*, vuol dire che la sua nascita fu posteriore a quella della settima Sinfonia.

Una melodia sussidiaria comincia ad accompagnare la principale sostenuta dalle sole viole, poi conquista alla sua volta il primo posto nell'orchestra, poi, con un passaggio in *maggiore*, una più fresca se ne presenta. Ma l'idea prima torna ad imporsi e questa volta sono i legni che la cantano. I contrabbassi non abbandonano mai il ritmo.

V'è anche un momento in cui l'ammirazione può riposare; il *fugato* interrompe l'incanto e la scienza arida viene a sostituirsi per un breve periodo alla poesia infinita. L'architettura diventa più solida, più esatta ma meno estetica. Sono soltanto trenta battute e poi lo stesso soggetto della *fuga* si piega a diventare accompagnamento dell'idea principale che ritorna, trionfa ancora una volta e poi si spezza

e si perde negli ultimi *pizzicati* dei violini, senza concludere, poichè l'accordo di sesta e quarta accenna a risolversi sopra un altro che qui manca. E come una sfumatura finisce questo *allegretto,* che il più moderato di tutti i commentatori ha chiamato " prodigioso „.

*
* *

Si arriva così al giocondo risveglio dello *Scherzo,* che porta in testa l'indicazione di *Presto* e poi diventa *Presto meno assai* nel *Trio.*

Questo tempo è anch'esso felicissimo per la grazia e la leggerezza con cui è guidato. È in *fa,* ma con una trovata melodica originalissima, che Berlioz si ferma lungamente a spiegare, passa subito in *la* — tonalità preferita — per arrivare al *do.* Anche qui il ritmo è assai marcato; la gaiezza è sana e comunicativa.

Il *trio* è più lento. Si dice che la sua delicata melodia ricordi un inno di pellegrini in uso comune nella bassa Austria, ma il carattere parrebbe piuttosto pastorale. È notèvole una forma di *crescendo* disegnata dal corno che mormora in un ritmo binario mentre il tempo è in tre, ripetendo contro il *la* quel *sol diesis* che dà fastidio a chi studia la partitura ma non a chi la ode eseguita.

Dopo la ripresa del *Presto* il pezzo finisce con una fusione del tema primo con quello del *trio* e questa volta v'è anche nella *coda* la conclusione melodica.

Avanti, avanti, di galoppo: la tonalità di *la* maggiore ritorna con irruenza; appena accennata, il *finale* vertiginoso comincia. La sua fattura — dice Brenet — è meravigliosa.

Il tema però — aggiungerei sommessamente io — è poco elegante e come tale pare troppo ripetuto. Anche tutte le descrizioni fantastiche, tendenti a farvi riscontrare dell'*humour,* dell'ironia, dei lazzi che ricordano quelli di Polifemo, o delle *boutades* paragonabili alle più ruvide di Beethoven, non rie-

scono a farlo parer bello. Efficacissimo è però un *crescendo* che si trova nelle pagine 66 e 67 della riduzione a due mani: notevoli sono continuamente gli espedienti armonici e fonici. Ma — francamente — una così bella e divertente Sinfonia poteva finir meglio. Giunti alla fine, anche l'abuso della tonalità di *la* comincia a dar fastidio, e la concezione del *finale* non è abbastanza felice per vincere questo sentimento.

OTTAVA SINFONIA

(*fa* maggiore).

---

a) NOTIZIE.

Ci avviciniamo al periodo più doloroso della vita di Beethoven. Prima però di inoltrarci sotto quel cielo nuvoloso, possiamo ancora sostare alquanto in un'epoca che rappresenta invece, pel maestro, da un lato la calma dello spirito, dall'altro la marcia ascendente — e quasi toccante al culmine — della sua gloria. Come la settima Sinfonia, l'ottava — che è sua gemina sorella — corrisponde a quegli anni dal 1812 al 1815 che furono gli ultimi felici — relativamente — nella tribolata vita di Beethoven.

Furono anni questi in cui più che mai il rispetto e, meglio ancora, l' ammirazione generale circondarono il grande sinfonista. Furono anni in cui il suo genio parve realmente dominasse il mondo, non meno — direbbe Bellaigue — di quelli di Napoleone o di Goethe. E quando fu radunato il congresso di Vienna, tutte le teste coronate, tutti i potenti quivi convenuti sollecitarono l' onore di inchinarsi dinanzi al grande.

Fra le soddisfazioni d'amor proprio toccate in questo torno di tempo a Beethoven, una si deve qui accennare in modo particolare, per completare le notizie date più sopra; la ripresa del *Fidelio* ed il suo grande successo.

Il racconto che di quest'episodio fa il poeta Treitschke — collaboratore di Beethoven — è singolarmente interessante. Ne traduco qualche brano:

" ..... Otto anni più tardi (1814), i signori Saal, Vogel, e Weinmüller, ispettori dell' Opera di Vienna, ottennero una rappresentazione a loro beneficio. Si lasciò a loro la scelta dell'opera, ma col patto che non vi fossero spese. Le nuove composizioni tedesche mancavano: le antiche non promettevano sufficiente profitto. Quanto alle opere francesi esse non avevano più il favore del pubblico. E così pure mancò agli esecutori il coraggio di mostrarsi solamente come cantanti in un'opera italiana. In mezzo a questi imbarazzi si pensò al *Fidelio,* e Beethoven stesso si prestò con molto disinteresse, promettendo subito di fare molte modificazioni alla partitura. Avendo da qualche tempo delle relazioni d'amicizia con Beethoven, io fui pregato di occuparmi della cosa e mi affrettai di soddisfare alla sua domanda, mettendo d'accordo le mie funzioni di poeta dell'opera e di *régisseur*, coi doveri dell'amicizia. Per dare un'idea di questi cambiamenti io dirò che si trattava in gran parte d'una nuova *mise en scène*.......

. . . .

" Le prove cominciarono al mese d'aprile quantunque molti dettagli mancassero ancora. Si annunciò la prima rappresentazione pel 23 maggio. La prova generale ebbe luogo il giorno prima: ma la nuova *ouverture* promessa (1) non era ancora uscita dalla penna del sublime creatore. L'orchestra fu convocata al mattino stesso dell' esecuzione per provare la nuova *ouverture,* ma Beethoven non venne. Corso a cercarlo, io lo trovai a letto, che dormiva profondamente; vicino a lui si vedeva una tazza di vino ed un biscotto; i fogli dell'*ouverture* erano sparsi sul letto e per terra. Una candela, interamente consumata, dimostrava che egli aveva lavorato molto tardi nella notte. Questa circostanza decidette la questione e si scelse la *ouverture* del *Prometeo,* annun-

---

(1) Che fu poi quella in *mi maggiore.*

ciando che “ per un imprevisto impedimento „ la nuova *ouverture* non poteva essere eseguita.....

“ L’opera fu “ montata „ a meraviglia; Beethoven la diresse in persona, ma con tanto fuoco che il “ tempo „ ne sofferse. Fortunatamente il maestro di cappella, Umlauf, che era dietro di lui guidava tutto cogli occhi e colla mano. Il successo fu grande e aumentò ad ogni rappresentazione; la settima fu riservata a beneficio di Beethoven e allora l’incasso fu altissimo „.

Esecutori furono: Radichi, italiano — signora Milder-Hauptmann — Michele Vogel e Weinmüller. Le rappresentazioni si seguirono numerose; da allora il *Fidelio* non scomparve più dal repertorio dell’Opera di Vienna e subito l’editore Artaria ne pubblicò la riduzione fatta per cura di Moscheles.

***

Beethoven ebbe anche in questo tempo, oltre che la sordità, qualche altra sofferenza fisica. Non si sa bene di che disturbi si trattasse, ma oggi si propende a far cader la scelta su quelli delle funzioni gastriche. Fatto sta che nel 1812 noi vediamo Beethoven indirizzarsi per la seconda volta a Toeplitz — stazione balnearia della Boemia — ed esser quivi festosamente accolto dalla più eletta società di Vienna, dai principi Kinsky e Lichnowski, suoi mecenati, dal poeta Tiedge, da Bettina Brentano. Fu qui che si svolse l’ultimo idilio, quello colla Sebald, e fu qui che s’incontrarono per la prima volta Beethoven e Goethe.

Da molto tempo Beethoven desiderava di conoscere il suo poeta prediletto; egli si legò subito con lui e non dimenticò mai, neppure un giorno, di andare a tenergli compagnia. Conversando famigliarmente essi camminavano in mezzo ai bagnanti, che rispettosamente lasciavano loro il passo. Goethe, recentemente arrivato, si meravigliava di questi segni di deferenza che egli prendeva tutti come rivolti a sè stesso, e,

compiacendosi d'essere già così popolare, distribuiva saluti e scappellate incessantemente, mentre Beethoven sorrideva a così ingiustificata vanità.

In sostanza questo incontro di Beethoven e Goethe non fu molto favorevole al prestigio che il poeta di Weimar esercitava, a distanza, sul compositore del *Fidelio.* Questi due uomini che furono tante volte paragonati per la potenza dell'ingegno e per la natura delle opere, non erano fatti per intendersi. La natura generosa ed il carattere indipendente dell'uno non potevano simpatizzare colle qualità opposte dell'altro, che, più vecchio, si mostrava freddo, calcolatore e cortigiano. Questa divergenza profonda scoppiò anzi un giorno con una circostanza memorabile, la quale a tutta prima — per vero dire — fa pensare che Beethoven fosse un gran maleducato.

In una lettera a Bettina, Beethoven racconta d'un giorno in cui mentre passeggiava per le strade di Toeplitz con Goethe s'incontrarono colla famiglia imperiale. Subito, lasciando il braccio del maestro, il poeta corse in mezzo alla strada, riverendo con grande unzione il corteggio ed inchinandosi fino a terra. Indignato di questo servilismo, Beethoven voltò le spalle al compagno, continuò tranquillamente a capo ritto la sua strada, toccandosi soltanto l'ala del cappello. Passati i principi — dice Beethoven — *ich habe ihm Kopf gewoschen:* ho dato a Goethe una lavata di capo. Della quale — sia detto fra parentesi — Goethe si vendicò poi collo scrivere più tardi nelle sue Memorie che " Beethoven trova che il mondo è una detestabile invenzione. Il punto di vista può anche esser giusto, ma non è fatto per rendere la vita più tollerabile a lui stesso *od a quelli che egli avvicina* ".

A questo incidente non va però data una importanza assoluta. Si deve, cioè, considerarlo nella parte soltanto che riguarda i rapporti fra Beethoven e Goethe e allora lo si trova giustificatissimo. Quanto alla mancanza d' educazione verso la Corte la si deve credere solo apparente. Allora Beethoven non solo era circondato dalla stima dei suoi principi, ma se ne compiaceva grandemente e amava dimostrar

loro tutta la deferenza di cui erano degni e tutta la riconoscenza che alcuni fra essi — l'arciduca Rodolfo più di tutti — meritavano. Probabilmente l'atto scortese sarà poi stato spiegato e perdonato qualche ora dopo.

Beethoven era anzi in questi tempi — eccezionalmente per lui — gentile, allegro e bonario. Distribuiva *bons mots* agli amici, scherzava con tutti e non si schermiva dal mettersi al piano o dal parlare — sempre con grande modestia — delle sue opere. E, non solo come contrapposto della sua scortesia predetta, ma anche come indizio generale della gentilezza semplice e squisita dei suoi sentimenti, rimase famosa la lettera che in quel tempo egli scriveva ad una fanciulla di dieci anni che gli aveva ricamato un portafoglio:

" Mia buona e cara Emilia, mia gentile piccola amica, la mia risposta alla tua lettera s'è fatta aspettare. Una quantità di occupazioni e la mia indisposizione persistente mi serviranno di scusa; d'altra parte la mia presenza a Toeplitz, ove io sono venuto perchè si ristabilisse la mia salute compromessa, prova sufficentemente che non ricorro ad una cattiva difesa.

" Non togliere le corone d' alloro ad Haendel, Haydn e Mozart per offrirmele, cara fanciulla: essi ne sono mille volte più degni di me. Quanto al tuo portafoglio io lo conserverò con altri attestati di stima, che io non credo aver ancora abbastanza meritati.

" Continua a lavorare, non contentarti d'uno studio superficiale della musica e cerca di penetrare nella sua essenza. Essa è degna di questo sforzo poichè l'arte e la scienza possono sole innalzarci fino alla divinità.

" Se ti vien suggerito un desiderio che io posso soddisfare, cara Emilia, rivolgiti francamente a me; i veri artisti non hanno mai sdegno degli umili. Essi sanno quanto l'arte sia infinita e senza limiti, e nelle tenebre che li circondano essi sentono troppo bene la distanza enorme che li separa dal raggiungimento del loro fine. E così, mentre li si ammira, essi si disperano di non poter arrivare a quelle regioni sublimi ove, ben da lontano, essi vedono risplendere il sole luminoso di cui il loro genio sogna la conquista.

“ Senza dubbio verrei a vederti volontieri e desidererei di chiedere l’ospitalità più alla tua modesta casa che a quella di tanti opulenti signori il cui cuore non contiene spesso che la miseria..... Ai miei occhi gli uomini non hanno altre superiorità che quelle che loro vengono dalla virtù. Ed è in mezzo alla brava gente che io mi compiaccio di stare e che mi sento felice „.

*
* *

Da Toeplitz Beethoven passò nell’autunno a Linz, sul Danubio e pare che quivi abbia composto la parte più importante della sua ottava Sinfonia.

Lo scopo di questa gita a Linz è veramente curioso. Giovanni Beethoven — fratello di Ludovico — risiedeva a Linz, ove possedeva una bella casa di campagna. Qualche anno prima di quello che ci occupa ora, un dottore viennese aveva avuto in affitto da Giovanni Beethoven un quartierino della villa ed era venuto ad abitarvi con una cognata, una bella signora. Alla fine della stagione Esculapio partiva, e Teresa Obermayer rimaneva per tener compagnia al solitario Giovanni.....

A chi aveva scritto *Fidelio ovvero l’amor coniugale* questa irregolare convivenza non poteva garbare. È ben vero che l’affare non lo riguardava minimamente, tuttavia Beethoven credette di andar a vedere se la morale si poteva salvare. Appena arrivato cominciò a rimproverare la sua licenza al fratello, il quale non accolse i suggerimenti con troppa compunzione. Rispose d’aver 35 anni e di non voler consigli da nessuno.

Ma per Beethoven la cosa non poteva finir così. Impuntigliatosi andò dal prefetto di polizia, dall’arcivescovo di Linz, in una parola da tutte le autorità costituite e ottenne... indovinate un po’? Ottenne un decreto di sfratto contro la signora Teresa Obermayer. Giovanni, inferocito, s’appigliò ad un partito estremo... il matrimonio. L’8 novembre 1812 il fratello maggiore benediva alle nozze del fratello minore ed alla moralità ristabilita.

Nel mese in cui si svolgeva tutta questa pagina di storia della famiglia Beethoven fra i rabbuffi e le noie, il grande musicista trovava la calma dello spirito sufficente per comporre l'ottava Sinfonia, poichè in testa al manoscritto originale che si conserva nella Reale Libreria di Berlino, sta scritto: " Linz in Monat october 1812 „. Nella casa del fratello gli era stata fissata una camera ridente che dominava un'ampia vista sul Danubio; e lì presso si trovava una passeggiata incantevole verso il Postlingsberg. Thayer che si occupò distesamente di quest' epoca della vita di Beethoven descrive minutamente il classico contrasto fra l'uomo che era costretto a vivere in mezzo a litigi continui e l'artista cui le bellezze della natura ispiravano contemporaneamente le più serene concezioni.

Da quest'esempio si impara quanto sia difficile ricercare nelle opere di Beethoven la traccia dello stato interno del suo animo e quanto sia vano frugare fra le note delle Sinfonie per vedervi l'amore, la lotta contro il destino, la gioia o lo sconforto del loro autore.

Ritorniamo all'ottava. I fogli di musica, su cui non tutta ma una gran parte di essa era scritta, seguirono Beethoven nel suo ritorno a Vienna, che fu del novembre appunto.

Ma qui, a proposito della genesi di questa Sinfonia, un altro particolare si presenta che anch'esso divertirà il lettore.

Risaliamo alla primavera del 1812, al pranzo d'addio che Beethoven ebbe prima di assentarsi da Vienna per le peregrinazioni in cui lo abbiamo seguito.

Erano seduti a tavola con Beethoven il famoso Maelzel, il conte di Brunswick, Stefano Breuning ed altri. V'era nella camera un Metronomo ed i discorsi s'aggirarono di preferenza su questa recente invenzione di Maelzel (1). Beethoven ad un tratto volle della carta e, fra le universali risate, scrisse il seguente canone, applicandovi delle buffe parole con cui da

(1) Questo accadeva, si capisce, prima della rottura dei buoni rapporti fra Beethoven e Maelzel.

un lato si imita la battuta del Metronomo, dall'altro si dà l'addio a Maelzel, il quale doveva appunto allora partire per l'Inghilterra col suo *Panharmonicon:*

Questo non è altro che il principio del famoso *allegretto* dell'ottava Sinfonia, quello stesso intorno al quale tanti commentatori s'affannarono e scoprirono..... quel che vedremo poi nella parte analitica.

*
* *

Negli ultimi giorni dell'anno 1813 compariva nella *Gazzetta di Vienna* il seguente comunicato:

" Il desiderio espresso da un numero considerevole di amici dell'arte musicale di udire ancora una volta la mia grande composizione sinfonica sulla vittoria riportata da Wellington a Vittoria, mi suggerisce il gradito dovere di comunicare che domenica 2 gennaio avrò l'onore di far eseguire quest'opera col concorso dei primi artisti di Vienna, nella grande sala della *Redoute*. Questo Concerto, dato a beneficio, comprenderà inoltre diversi pezzi di canto nuovamente composti.

L. van BEETHOVEN ".

Una *replica a richiesta generale,* come diremmo noi oggi, dei due concerti dell'8 e del 12 dicembre di cui ci siamo già occupati. E — aggiungerei io — una prova generale delle disposizioni del pubblico per vedere se era il caso o no di offrirgli l'ottava Sinfonia.

Il Concerto ebbe un esito eccellente. Vi contribuirono ancora i più celebri artisti. Mancava Salieri, assente, e fu Hummel che lo supplì. Meyerbeer prese il posto di Hummel e fu promosso dai piatti alla gran cassa. Avanzamento rapido — dice Wilder — che pronosticava, come si vede, il brillante avvenire dell'autore degli *Ugonotti*. Questo avveniva il 2 gennaio 1814.

Ma ben presto Beethoven, convinto che la voga gli cresceva sempre più, diede un quarto concerto, il 27 febbraio, e fu in questo che si udì per la prima volta la Sinfonia in *fa* maggiore.

Si è conservata su questo avvenimento la seguente nota assai curiosa, di Beethoven: " Le composizioni a grande orchestra eseguite nel concerto del 27 febbraio, furono le seguenti: Sinfonia in *la* maggiore; Sinfonia in *fa* maggiore; la *Battaglia di Vittoria* ed il *trio* " *Empi tremate* ". Le parti

copiate della prima Sinfonia (VII) e della *Battaglia di Vittoria* avevano già servito ai concerti precedenti: noi non conteremo qui che le spese di copia della ottava Sinfonia in *fa* e del *trio* di cui ecco l'ammontare: 452 fogli copiati, a 12 kreutzer, fanno 90 fiorini e 24 kreutzer. Spese d'orchestra 344 fiorini. Le prime parti ricevettero di più, ma vi furono anche molti dilettanti che non si fecero pagare. — Il famoso concerto dato il 22 dicembre 1808 al teatro *An der Wien,* nel quale si eseguirono la Sinfonia *Pastorale,* la Sinfonia in *do* minore, la *Fantasia con cori* ed una parte della Messa in *do* costò in ispese la somma di 1300 fiorini „.

Si deduce da questo brano quanto costasse allora l'organizzare un concerto. Tuttavia questo del 27 febbraio fu, oltre che un successo pel compositore, un eccellente affare. La sala conteneva circa 5000 persone. E Beethoven potè mettere da parte qualche po' di denaro, che, unito poi ai prodotti dei successivi concerti ed ai regali che i principi stranieri gli offersero all'epoca del Congresso di Vienna, servì a costituire il suo primo capitale, investito poi in azioni della Banca d'Austria.

Però, fra la musica che figurava nel programma di questo concerto, l'accoglienza meno entusiastica fu quella con cui fu salutata la nuova Sinfonia. Ecco quel che scrisse sul contegno dei Viennesi la *Gazzetta generale della Musica:* " L'attenzione degli uditori di questo Concerto si era concentrata principalmente sulla nuova produzione della musa di Beethoven, ma le speranze che si avevano concepite non si realizzarono completamente. Si ricevette la Sinfonia senza quelle dimostrazioni di entusiasmo con cui si salutano di solito le composizioni che entrano subito nel favore del pubblico; in una parola, e come dicono gli italiani, essa non fece *furore* „.

Questo grado di successo toccò invece alla *Vittoria di Wellington,* la quale mai come allora fece pronunciare tante parole ammirative al pubblico ed alla critica.

Si dice che Beethoven esclamasse allora semplicemente: " Così doveva essere, poichè l'ottava è tanto migliore dell'altra composizione: piacerà loro fra qualche giorno „.

*
* *

Ma veramente un grande entusiasmo per la Sinfonia in *fa* non s'è mai avuto. Sempre essa fu meno spesso eseguita di qualsiasi delle altre Sinfonie, dopo la seconda; tanto s'era dileguata dalla vista del pubblico musicale anche nella sua città nativa, che Hanslick ricorda il fatto significante che sino al 1850 la Sinfonia Pastorale fu sempre annunziata per " *Sinfonia in fa* di Beethoven „, come se non ne esistesse una seconda in quel tono.

A Parigi apparve nei programmi della *Société des Concerts du Conservatoire* solo al suo quinto anno, cioè il 19 febbraio 1832, ancor più tardi della Sinfonia con cori, e fu allora annunziata quale *Symphonie inédite*, sebbene la partitura fosse stata pubblicata fin dal 1816, assieme alla settima (Steiner e C.°, Vienna).

Fra i commentatori poi, accanto alle lodi, i biasimi sono stati forti ed insistenti.

Basti questo brano del Lenz per vedere quante discordie vi debbono essere state:

" Questa Sinfonia è un problema per la critica. Non si può disconoscere che il *minuetto*, questo tenace affittuario della Sinfonia di Haydn e di Mozart, non sia tornato ad abitarvi, che Beethoven abbandoni il grande *scherzo* di sua creazione, lo *scherzo* senza limiti reali, lo *scherzo* libero, per riprendere il bonario *minuetto* d'altri tempi, attaccando solo al cappello da piccolo *rentier* una smagliante piuma da selvaggio nel *solo* della tromba... Ma il buon critico, il critico che ha desiderio di illuminare gli altri e sè stesso e non soltanto l'ambizione di essere chiamato critico di Mozart (1), il critico sincero deve evitare di parlare di sè stesso prevenendo il pubblico su ciò che trova o non trova di buono. Il pubblico

(1) L'allusione è rivolta, naturalmente, all'Oulibicheff.

potrebbe domandargli: chi siete voi per muovere delle osservazioni quando si tratta del genio? L'autore di questo libro (1) non crede di aver abusato della prima persona presente nei verbi, ma questa volta egli vuol dire tuttavia in tutta modestia a proposito dell'ottava Sinfonia: " Io non posso dividere l'opinione così sovente emessa da uomini superiori che essa, cioè, si avvicini per lo stile e per la natura delle idee alle due prime. Io trovo che essa è, nello stile sinfonico di Beethoven, quello che il *quatuor* in *fa* maggiore è nello stile di *quatuor;* il ponte che unisce i chiari splendori delle Sinfonie della seconda maniera (3ª, 4ª, 5ª, 6ª, 7ª) col fosco Leviatan della *nona,* che sta sull'altra riva, dopo aver attraversato il ponte, per fermarsi sulla soglia dell'infinito „.

Berlioz è di avviso alquanto diverso: " Questa è concepita in proporzioni meno dissimili dalle Sinfonie precedenti. Tuttavia se essa non sorpassa per l'ampiezza delle sue forme la prima Sinfonia (in *do* maggiore) essa è almeno di molto superiore sotto il triplo rapporto della istrumentazione, del ritmo e dello stile melodico. „

Ma l'Oulibicheff esprime violentemente il suo malcontento " questa è la meno riuscita e probabilmente la meno gustata di tutte le Sinfonie di Beethoven. Scritta poco dopo la settima, essa ne ha tutti i difetti senza alcuna grande bellezza in compenso... „, e continua scherzando sulle parole del Lenz: " altre volte l'ottava Sinfonia era un problema per la critica. Oggi non lo è più. Ci arrestavamo alle forme melodiche ed alle proporzioni dell'opera e vi si vedeva generalmente un ritorno dell'autore alla sua prima maniera. Errore capitale, errore funesto che la alta critica ha distrutto e rimpiazzato colla vera soluzione del problema. Essa ci ha detto che la ottava è il ponte, ecc. ecc. Siamo a posto. „

Fra i favorevoli citerò Barbedette: " La ottava Sinfonia è di proporzioni ristrette, ma quale maestà nella frase con cui il maestro entra in materia, slanciandosi subito, come vuole il poeta latino, nel cuore del suo soggetto. Questa

---

(1) « Beethoven et ses trois styles ».

frase che si alterna con un canto d'ammirabile dolcezza, si trova ricondotta nella seconda ripresa da un crescendo di lungo fiato. Rumoreggia nelle parti basse come un tuono mentre le parti superiori dell'armonia fanno sentire degli accordi e un tremolo furiosi; poi, per un contrasto di prodigioso effetto, queste parti alte ripetono il canto con una estrema dolcezza... Un *minuetto* col taglio ed il movimento dei minuetti di Haydn, rimpiazza lo *scherzo*, è un pezzo ordinario. In ricambio il *finale* scintilla di vivacità, le idee sono brillanti, nuove, sviluppate con lusso „.

Wagner mette l'ottava al livello della settima, dicendo che: " nessun' arte ha dato al mondo delle opere d'una così serena piacevolezza che queste due Sinfonie... la cui udizione ci fa respirare liberamente, ecc. „.

Soubies trova questa frase felice: " l'ottava Sinfonia, in *fa*, colla sua sovrana distinzione, ci richiama, nella scienza più alta e più raffinata delle sue forme, il Beethoven felice e sorridente della giovinezza „.

Ed il Grove conclude nello stesso senso: " Beethoven aveva allora quarantadue anni. In tutte le sue opere non esiste alcun altro esempio di quel cuore di bambino in petto d'uomo da paragonarsi con questa Sinfonia. È certo un motivo di rallegramento il constatare che giunto alla sera del lungo e difficile periodo di vita, gli fosse dato di godere un tempo di tanto perfettamente cordiale ed innocente gioia quale quella descritta nella sua ottava Sinfonia „.

b) ANALISI.

La ricerca, che più abitualmente si fece e si fa su questa Sinfonia, è quella di vedere se, in confronto delle precedenti, segni o meno un regresso dello stile sinfonico di Beethoven.

Già s'è visto come la pensi il Lenz, ma in questo autore la fissazione dei " tre stili „ è così predominante sopra qualunque altro criterio, che il suo giudizio non può di per sè

solo soddisfare. Nè l'opinione opposta dell'Oulibicheff è attendibile perchè troppo appassionata. Vediamo dunque di fermare l'attenzione su opinioni intermedie che non ricorrano nè al " ponte „ del Lenz, nè al sarcasmo irriverente dell'Oulibicheff.

Nei *Signaux pour le monde musical* del 1852 si leggeva: " La ottava Sinfonia fornisce una notevole prova dell'assioma secondo cui gli atti del genio artistico non si dichiarano e non si determinano in antecedenza con delle categorie filosofiche. Chi avrebbe aspettato da uno spirito che si allargava di Sinfonia in Sinfonia in forme sempre più libere ed in immagini sempre più grandiose e calde, questo ritorno subitaneo ad una espressione fanciullesca, gaia ed umoristica? Chi avrebbe previsto dopo gli *scherzi* sempre più lungamente e riccamente sviluppati, il *minuetto* camminante col suo passo venerabile nella forma antica e ripiegata? E invece di quegli *adagio* delle precedenti Sinfonie, attinti nelle profondità dei sentimenti più sublimi, questo *scherzo-andante* più cordiale e dolce, che procede contento di sè stesso in una forma abbreviata e quasi solo schizzata? L'effetto della Sinfonia è interamente gaio, senza nuvole: essa sveglia e mantiene nell'uditore la situazione di spirito più ricreativa; nessun tono falso viene a turbare la sua tranquillità „.

L'Ernouf invece riassume il contrario avviso, collocando l'ottava Sinfonia nelle opere dell'ultima maniera e dicendo: " Noi crediamo trovare nel primo *allegro* e nel *finale* della Sinfonia in *fa* quello slancio progressivo che i tedeschi chiamano *der überwundene Standpunkt*. È un'opera splendida, piena di felici temerità. Fin dalle prime battute, quelle transizioni armoniche di *fa* e *mi* bemolle maggiore, poi di *re* e *do*, sono pienamente nuove, inattese; pare che si cammini a passi di gigante in una fantastica regione per molto tempo inaccessibile all'uomo. È pure così del *finale*, tanto audace, vivo ed esuberante, nel quale noi troviamo dopo la sospensione sul *do diesis*, di un così grande effetto, la ripresa impetuosa e irresistibile del motivo principale; e verso la fine, dopo il ritorno di questa sospensione, il brusco attacco del motivo in

fa diesis minore e l'evoluzione cromatica così inattesa e grandiosa che riconduce come in trionfo il suono di *fa* maggiore. Questi due pezzi presentano tutti gli indizi caratteristici della forma di Beethoven; l' impiego più frequente che mai delle sospensioni, degli *accelerando* e dei *ritardando* alternativi, dell'incrociarsi di ritmi differenti, domati ed accoppiati sotto lo sforzo di una mano potente „.

Entre les deux... mon coeur balance. A me pare proprio che in questo caso le due opinioni possano entrambe, e con ragione, sostenersi. Credo anzi — malgrado l'apparente disformità — di poterle conciliare.

Certo, la Sinfonia è per la sua struttura un vero *ritorno all'antico.* Torna il *minuetto* nella forma classica, le proporzioni sono ristrette, il disegno melodico è semplice e la prima impressione può farla collocare preferibilmente di fianco alle prime o tutt'al più assieme alla quarta Sinfonia come vorrebbe il Marx.

Ma la fattura, il dettaglio, lo sviluppo armonico, appartengono realmente alla maturità del maestro, al periodo preciso in cui la Sinfonia è stata composta. Così che l'analisi più profonda delle sue qualità di forma, tenderebbe a lasciarla al posto che le deriva dal numero d'ordine.

Si tratta di due forze opposte, l'una che tende a trascinare avanti, l'altra che vuol richiamare indietro. Quale la "risultante„?

Difficile è lo stabilirla, e d'altronde una troppo minuta ricerca in proposito non condurrebbe ad un risultato molto sicuro. Ma rimane per me assodato questo: che nell' ordine progressivo di sviluppo, l'ottava non va nè messa subito dopo le prime Sinfonie nè considerata come il battistrada della nona.

* * *

Le interpretazioni letterarie non sono mancate neppure all'ottava, quantunque la sua semplicità e la trasparenza cristallina della sua trama abbiano invogliato, meno che altre volte, gli ostinati ricercatori di significati umani, poetici o filosofici.

Dalla maggioranza è stata chiamata una Sinfonia umori-

stica. Il Beethoven amante di far degli scherzi agli amici, o chiassoso nelle sue espressioni di gaiezza è rinato alla mente di molti, per suggerimento di quest'opera, che porta evidente l'impronta di una grande spensieratezza.

Umoristica l'ha chiamata anche il Grove, e anzi, terribilmente umoristica perchè l'allegria " sfrenata e ruvida „ che domina i primi e gli ultimi movimenti, viene rotta ed oscurata da frequenti scoppi di ira.

Della vera satira è poi stata scoperta dall'Oulibicheff in quell'*allegretto* ch'egli ha chiamato una parodia musicale, argomentando così: " Nel 1814 la celebrità di Rossini era già immensa. Già il grande rinnovatore della musica italiana aveva scritto una decina di opere fra le quali figuravano *Tancredi* e l'*Italiana in Algeri;* già egli non aveva più rivali fra i suoi compatrioti. Non sarebbe dunque per burlarsi di Rossini e del pubblico, del quale egli era diventato l'idolo, che Beethoven avrebbe composto lo *scherzando* (*allegretto*), senza attaccare altra importanza a questo schizzo che non conta più di ottanta battute e di cui egli ha accorciato la conclusione come se un simile lavoro avesse finito per annoiarlo? „.

A questa supposizione è facile risponder subito e non solo richiamando l'origine di questo *allegretto* suggerito dal metronomo di Maelzel, ma ristabilendo un po' di verità cronologica. La Sinfonia — per consenso dello stesso Oulibicheff, e di tutti, del resto — è stata composta a Linz nell'ottobre 1812. *Tancredi* fu rappresentato alla Fenice di Venezia nella stagione di carnevale e l'*Italiana in Algeri* al teatro San Benedetto il 22 maggio, dell'anno 1813. Prima di queste Rossini aveva scritto pel teatro solo la *Cambiale di matrimonio,* la *Scala di seta* e il *Demetrio e Polibio,* nè da questi piccoli lavori, che non erano usciti dalle mura di Venezia o di Roma, ove erano avvenute le prime rappresentazioni, era venuta, sia in Italia, che, a più forte ragione, all'estero, una grande notorietà al maestro pesarese od al suo stile. Se poi si pensa al pranzo della primavera del 1812 e al canone ta-ta-ta-ta... c'è da ridere di cuore di questa che non è la più stramba delle fantasticherie dell'Oulibicheff.

Chi non è ricorso all'umorismo od alla satira, per spiegarsi la Sinfonia è caduto nell'errore di chiamar questa una Sinfonia militare, collocandola come terza in una Trilogia che sarebbe cominciata colla *Vittoria* e colla settima, e vedendo nel *finale* una grande ritirata con cavalli galoppanti a tempo colle terzine.

Che nella Sinfonia vi sia dell'umorismo fonico, voglio dire dei bizzarri effetti di sonorità, di armonia o di modulazione, fatti per darle una impronta burlesca, io non saprei contestare.

Vi sono nella parte di fagotto e in quella di timpano delle battute che realmente pare abbiano questo scopo. Si risente nel ripresentarsi dei temi, nei riposi, nelle cadenze, un certo senso di ricercata bizzarria. Ma che questi pochi tratti caratteristici abbiano tanta importanza da dare un significato speciale a tutta la composizione non mi pare esatto.

Tanto più che non tutti gli effetti scoperti hanno la portata che loro si volle dare. V'è, si dice, nel *finale*, quella famosa sospensione del *do diesis* che parrebbe realmente fatta per fare scoppiar dalle risa.

Ma non tutti ridono, qualcuno anzi piange dinanzi a questo *do diesis* descrivendone così l'effetto: " Voi parlate tranquillamente e allegramente coi vostri amici; d'un tratto uno di essi si alza, getta un grido, vi tira la lingua, poi si torna a sedere e riprende la conversazione al punto esatto in cui l'aveva lasciata... ".

E quel che ha più ragione di tutti, Berlioz, lo considera nè più nè meno come un effetto d'orchestra. Ecco infatti come si presenta questa famosa sospensione:

Che a nessuno sia passato pel capo di trovare un riscontro nell'*Ouverture* — indubbiamente spoglia di significati faceti — della *Zampa*.

La conclusione è facile dopo questo confronto che torna opportuno per riprendere il solito *leitmotif*. Neppure l'ottava Sinfonia ha un significato speciale. Piaccia o non piaccia, paia una anticaglia o una ardita novità, null'altro rappresenta che un succedersi ordinato di suoni.

*
* *

Beethoven non attribuiva soverchia importanza a questa sua ottava Sinfonia. Scrivendo a Salomon — il vecchio uomo d'affari di Haydn — nel giugno 1815, egli parla di essa come di una " piccola Sinfonia „ (*Kleine Simphonie in fa*) da distinguersi dalla " grande Sinfonia in la, una delle mie più importanti (*grosse Simphonie in A*, *einer meiner vorzüglichsten*). Si è voluto dire che questa designazione di Beethoven abbia solo riguardo alle proporzioni della Sinfonia, che infatti, di poco più lunga della prima, è più breve di tutte le altre, e per corroborare l'argomentazione si sono richiamate le parole da lui dette dopo il mancato successo della prima esecuzione nel 1814.

Ma a parte che questo testo fu a noi riportato più dalla leggenda che dalla storia poichè non sono nè Schindler, nè altri contemporanei che lo asseverano, si può ben credere

che, in confronto dei colossi che l'avevano preceduta, a Beethoven paresse appunto di dover considerare per meno importante questa sua nuova opera. Di tutte fu quella che gli costò meno fatica. Nello stesso anno in cui egli aveva condotto a termine la settima, anzi a pochi mesi di distanza, egli, rientrando in Vienna per l'inverno, portava — ape laboriosa — il prezioso carico dell'ottava.

Il lavoro di preparazione ed i tentativi sul libro degli schizzi furono minori di quelli occorsi per le precedenti Sinfonie. La natura stessa della Sinfonia fa credere che poche siano state le preoccupazioni e le indecisioni del concepimento.

L'istrumentazione è fra le più semplici: non c'entra mai neppure un trombone e nell'*allegretto* mancano anche le trombe ed i timpani. L'orchestra è composta di due timpani in *fa* e *do*, due trombe in *fa*, due corni in *fa*, quattro flauti, due clarinetti, due oboe, due fagotti, primi e secondi violini, viole, violoncello, contrabbassi.

Se la scrittura musicale è più elevata di quella di parecchie altre Sinfonie non si deve credere che ciò derivi soltanto dalla solita accuratezza di Beethoven e dall'opera della sua paziente lima, ma si può anche attribuirlo alla più completa maturità del suo ingegno. Le idee sono costantemente piane e l'andamento è troppo regolare perchè non si abbia a credere che col *kleine* Beethoven avesse voluto indicare che in essa mancano quelle caratteristiche solenni, imponenti e grandiose delle precedenti tre Sinfonie.

È logico anzi partire da questa designazione per darsi una spiegazione meno fantastica della Sinfonia: abbandonando l'umorismo, la satira, il color militare — che manca assolutamente — e le terzine quadrupedanti, par giusto concludere che la Sinfonia sia stata scritta da Beethoven al solo scopo di divertir sè stesso e gli altri.

La scelta del tono è un altro indizio poichè il *fa* maggiore vien reputato fra i più facili e spontanei. Ma la questione dell'individualità dei toni ci porterebbe troppo in là. Avviciniamoci invece alla nostra Sinfonia

*
* *

Non v'è *introduzione*. Il tema dell'*allegro* entra con un *forte*, risoluto e spigliato, ed ha un breve svolgimento. La frase non è troppo originale nè pare in relazione col tempo in cui la Sinfonia è stata scritta, pure si riscontra subito una grande libertà di stile, una varietà inusitata di armonie. Ma è il secondo tema quello che richiama ancor meglio l'attenzione: comincia in *re* e pare si ribelli continuamente a concludere in una cadenza perfetta. Dopo un po' di diversioni capricciose va a finire in *do*. Nello svolgimento che segue, l'*entrain* pare diminuisca sulle prime alquanto: la parte importante affidata ai legni produce più soavità che gaiezza: ma poi ritornano con un grazioso tremolo delle corde le figure staccate e saltellanti del principio, colorite anche da una armonizzazione in senso contrario.

La seconda parte dell'*allegro* è tutta dedicata alla elaborazione. Qui abbiamo uno degli effetti più importanti della Sinfonia in un *fff* di grande potenza. Il motivo, passando nei bassi vi si ripete con molta maestosità sotto l'accompagnamento fortissimo dei violini in *tremolo* su note altissime; poi riducendosi alla frase iniziale riconduce il *piano*.

La *coda* è piuttosto lunga; comincia con un passaggio pianissimo affidato al fagotto, si rinforza a metà (venticinque battute prima della fine), fino ad un nuovo *fff* (da notarsi: questo segno è raramente usato da Beethoven) e infine chiude colle stesse sei note con cui il pezzo è cominciato.

E siamo — invece che ad un *andante* o ad un *adagio* — all'incantevole *allegretto-scherzando*, al metronomo in azione o al Rossini in caricatura. La melodia geniale ci culla deliziosamente. Disse Berlioz, e con ragione, essere questa " una di quelle produzioni alle quali non si può trovare nè modello nè confronto, che cadono dal cielo tutte intere nel pensiero dell'artista... dolce, ingenua e d'una indolenza graziosa come la canzone di due fanciulli che raccolgano dei fiori in un prato durante una bella mattinata di primavera ".

L'Oulibicheff dopo aver fatta la famosa scoperta rossiniana, cerca spiegarsi anche in altri modi il significato di questo tempo, vedendo " uno scambio di dolci parole, di galanti discorsi, di sospiri e di tenere esclamazioni fra un innamorato che attacca ed una giovinetta timida e modesta che si difende; per la forma, ben inteso, poichè il fuoco esiste da entrambe le parti. L'assediante ottiene vittoria con tanto più sicurezza quanto più l'assediata aspirava ad essere sconfitta. In questi casi le cose s'accomodano presto. Dunque, una bocca adorata s'apre per pronunciare il *sì* che deve riunire in un tutto ormai indissolubile le due metà d'anima separate che si ricercavano l'una l'altra dall'origine del mondo.... Tale sarebbe dunque, forse, il proverbio in azione, ecc. ecc. „.

Non amo i programmi, ma ho voluto accennare a questi due poichè difficilmente si può parlare di questo *scherzando* senza ricorrere ad immagini. La bellezza molle e attraente, la grazia vaporosa ed incipriata ne sono veramente meravigliose. Persino la brevità concorre a renderlo più gradito ed a far sì che dovunque ed in qualunque modo si eseguisca, il *bis* è indispensabile.

Queste bellezze sono a mio avviso più facili a gustarsi, se il movimento non s'affretta troppo; l'indicazione di metronomo (♪ — 88) va forse anche allargata. Non certo accelerata come suggerì Wagner. Per quanto mi inchini dinanzi all'autorevole parere, non mi perito a dichiarare di non dividerlo, poichè qui non si tratta che di giudicare in qual modo di preferenza piaccia individualmente questo tempo. Non è irriverente verso Wagner il dire che a me piace più lento, carezzevole, blando che non affrettato, ritmato e secco.

Nel principio, oltre il tema bizzarro, è degna di osservazione la istrumentazione. I legni hanno una parte diversa dal solito: servono di accompagnamento agli archi. E accompagnano con accordi netti, divisi in otto per battuta, mentre violini e contrabbassi dialogano *a punta d'arco*. La frase principale — rileva Berlioz — si compone di due membri, di tre battute ciascuno, di cui la disposizione simmetrica si trova interrotta dal silenzio che succede dopo la risposta dei con-

trabbassi: il primo membro finisce così sul tempo debole e il secondo su quello forte. Le ripercussioni armoniche degli oboe, dei clarinetti, dei corni e dei fagotti, interessano siffattamente che l'uditore non avverte questo difetto di simmètria, creato apposta per lasciare scoperto più a lungo il simpatico accordo su cui si svolge la fresca melodia.

La chiusa del pezzo spiace invece a tutti. È infatti inaspettatamente pedestre e arriva colla sua cadenza vieta di tonica e dominante in mal punto, quando cioè si aspetterebbe una ripresa del disegno iniziale. Dice Berlioz, che par uno sternuto che arrivi improvviso e venga seguìto dal regolamentare: *felicità*. La stranezza non si spiega davvero.

***

Invece dello *scherzo* abbiamo il *tempo di minuetto* quasi a compensare, colla sua maggiore serietà, la antecedente sostituzione dell'*allegretto* ad un *andante* dal carattere più austero e nobile.

Il *minuetto* è, nè più nè meno, scritto nella solita forma classica e va eseguito lentamente. Questa osservazione è di Wagner e mi pare molto più giustificata di quella opposta che considerando il *minuetto* come un vero *Ländlerisch*, lo vorrebbe più mosso.

Checchè si dica, non è questa una gran bella pagina di musica. L'idea non sarebbe in sè brutta, ma lo svolgimento del pezzo è alquanto volgare. La vetustà della forma pare abbia soffocato il pensiero. Anche il *trio* non è molto interessante. Thayer anzi lo trova poco originale perchè già presentatosi in un Concerto di flauti datato 1792.

In questo *trio* si ha un punto ancora controverso nella parte di corno. Il Grove se ne occupa distesamente senza risolvere la questione, che d'altronde non ha grande importanza.

Il finale (*allegro vivace*) ci riporta, dopo la calma dei due tempi intermedî, la rumorosità e la violenza. Qui il Beethoven

della settima e della quinta Sinfonia ricompare e riluce pienamente, ed è questa la parte più importante della Sinfonia, sia materialmente (503 battute in tempo ordinario) che sostanzialmente.

Le idee sono semplici non meno che nelle altre parti della Sinfonia, ma i processi di svolgimento diventano qui complicati al massimo grado. Musica impossibile ne risulta secondo l'Oulibicheff e incoerenze bizzarre senza senso: splendori di vivacità, brio e lusso ne scaturiscono a dire di Berlioz.

Schumann, non pel caso speciale, ma per questa forma in genere, scriveva: " Se voi desiderate sapere ciò che può farsi di un semplice pensiero mediante il lavoro e la cura ansiosa e, sopratutto, mediante il genio, allora mirate Beethoven e vedete com'egli sappia nobilitare e innalzare le sue idee e come ciò che nell'abbozzo non era che una frase luogo comune, prima che il lavoro sia compiuto diventi un sublime sentimento che il mondo apprezzerà ".

La citazione torna in acconcio qui ove abbiamo appunto l'idea luogo comune e la sua idealizzazione per virtù della maestria con cui è svolta. I disegni ritmici si sovrappongono e s'incalzano, fuggono e ritornano; gli effetti di sonorità nascono inattesi, crescono potentissimi e si perdono nel nulla; l'idea non s'arresta un minuto, quasi andasse continuamente in cerca di nuove bellezze, di nuove trovate armoniche. *L'entrain* è enormemente suggestivo.

Il tema non solo è rozzo, ma ricorda anche da vicino una Sinfonia in *sol* di Haydn (*allegro*). Poco male — si può dir senza esitazione — poichè del tema non dobbiamo preoccuparci troppo: o anche, meglio ancora — si può pensare — poichè ci parrà ancor più meravigliosa questa costruzione ardita e fresca fatta con pochi materiali frusti e non belli.

Il movimento del principio — questo innocente, domestico e idiliaco tema, come lo chiama il Grove — viene interrotto nel suo momento di maggior fluidità, dopo un *più piano*, da un inaspettato *do diesis*, marcato *ff*. Siamo a quella famosa bizzarria che ha dato sui nervi a tanti (e che però ripetuta e risentita nella *Zampa* non ha sollevato nessuno scandalo) e

possiamo ora vederla un po' più da vicino. Il *diminuendo* è venuto a finire sul tono di *do naturale:* d'un colpo compare colla massima energia questo *do diesis*. Poi il movimento riprende in *fa*. Dunque si può anche trovare una spiegazione: non di un *do diesis* ma di un *re bemolle* si tratta; di un *re bemolle* enarmonico, sesta minore del tono principale.

Questa stessa figura si trova poi nel corso della composizione due altre volte. Quanto all'una di queste non val discorrerne poichè è la ripetizione di quella ora esaminata; l'altra invece nasce con un vero *re bemolle* che poi diventa *do diesis* per passare col movimento in tono di *do diesis* minore, transazione per tornare al *fa*. Berlioz trova assai curiosi questi cambiamenti per cui il suono che in un caso è una sesta minore, nell'altro diventa tonica maggiore bemolle, poi tonica minore diesis, e infine dominante.

Ma ritorniamo al primo *do diesis*. Esso non fa che l'ufficio di una inattesa interruzione, quasi come una improvvisa esclamazione, un grido di terrore o uno strepito inesplicabile. La melodia riprende subito nello stesso tono di prima.

Poi si presenta un secondo soggetto, molto più bello del primo, sui violini e sugli oboe, delicato e grazioso: le sorti di questo secondo tema sono anch'esse strane, poichè la conclusione è in tono diverso dell'inizio. Segue l'elaborazione, prolissa, forse, ma molto completa.

A un certo punto, mentre riprende il primo tema, nascono nel fagotto e nei timpani delle ottave di grande effetto. Ma in genere quel che è più notevole è la presenza di scherzi orchestrali, di sorprese ritmiche piene di genialità.

La *coda* è lunghissima (salvo errore son più di duecento battute) piena di vivacità e di slancio. Il Grove ne fa una intelligente analisi, che addito al lettore non potendola ripetere nè riassumere qui per il suo carattere troppo tecnico.

NONA SINFONIA

(Sull' « Ode alla gioia » di Schiller)

---

a) NOTIZIE.

Dal 1814 al 1823.... quale intervallo nella storia delle nove Sinfonie! Otto nei primi quattordici anni del secolo e nessuna nei nove successivi. È ben vero che la *Nona* è uno di quei bagliori sfolgoranti che anche nella natura non seguono, quasi sempre, che ad un lungo periodo d'ombra; tuttavia la prolungata — benchè solo apparente — inerzia di Beethoven merita un esame, una spiegazione.

Giudicando dall'abisso che, dal punto di vista artistico, si scopre fra l'ottava e la nona Sinfonia, si potrebbe giustificare questo periodo come una preparazione, e il tempo parrebbe poco ancora; ma più esattamente che di una preparazione si deve parlar qui di riposo. La storia della Sinfonia ebbe una vera interruzione in questi anni, nei quali troppi dolori, troppe avversità turbarono lo spirito di Beethoven perchè lo si possa credere continuamente dominato dall'idea della sua creazione più potente e grandiosa. La raccolta dei materiali — e lo vedremo esaminando i libri degli schizzi — fu questa volta più lenta che d'ordinario; fu, disgraziatamente, meno tranquilla. Mi propongo di esser breve nel ricordare gli avvenimenti.

L'ambiente prima di tutto. Dopo il Congresso di Vienna la fisonomia della capitale aveva cambiato affatto. L'aspetto della società — si legge nella raccolta della *Gazzetta musi-*

cale universale di Lipsia — faceva contrasto con quello d'un'altra epoca. Il pubblico dei concerti e dei teatri o non era più lo stesso o aveva perduto la calma necessaria ai godimenti artistici. L' espressione così caratteristica " das gemüthliche Wien „ (Vienna la sensibile), non poteva più applicarsi a questa società distratta ed agitata dagli avvenimenti esteriori. Il vizio e la volgarità presero il posto di queste qualità, che per lungo tempo erano restate pure, ma che — direbbe con una punta di *chauvinisme* lo Schindler — erano poi state corrotte dall'invasione dell'elemento straniero.

Il quartetto Rasumowski, il quartetto famoso che ebbe tanta importanza per l'esecuzione delle opere di Beethoven, s'era disperso. Due cause vi avevano contribuito: prima la vecchia età del principe e poi un grande incendio, che aveva distrutto la maggior parte degli oggetti d'arte custoditi nel suo palazzo. E così, tutti gli elementi che contribuivano a rallegrare la vita dell' intelligente ambasciatore, ivi comprese le composizioni di Beethoven, si erano staccati da lui. Schuppanzigh andò poi in Russia, Sina a Parigi, gli altri due rimasero in Vienna.

L'ultimo concerto del quartetto Rasumowski, con un programma composto tutto di musica beethoveniana, fu dato l'11 febbraio 1816. La partenza di milord Falstaff, come Beethoven chiamava Schuppanzigh a cagione della rotondità del suo ventre, fu una perdita seria, funesta — dice Wilder — tanto al compositore quanto all'uomo.

Contemporaneamente morì anche il principe Lobkowitz, il quale, dopo essere stato un vero mecenate per Beethoven, non lasciava ai suoi eredi che dei pasticci. Nel 1814 era morto il Principe Lichnowscki: poco prima Beethoven aveva avuto col fido Breuning una disputa che gliene aveva fatto cessare la dimestichezza.

La perdita dei più cari amici e di due munificenti protettori non fu compensata che dalla conoscenza incontrata da Beethoven con Schindler, l'amico devoto che doveva poi diventare il biografo ufficiale. Il modo con cui la relazione nacque è ben curioso. Il giovane Schindler nel 1814, avendo

18 anni, era stato messo in prigione pel sospetto che aveva destato la sua familiarità con alcuni studenti italiani. Nel processo era poi stato assolto, ma la sua avventura era stata molto discussa in Vienna. Beethoven mostrò desiderio di conoscerne i particolari dalla bocca stessa del giovane Schindler: si combinò un convegno nell'osteria del *Bastone fiorito,* e da quel giorno cominciò una intimità di cui la durata, salvo una corta interruzione, si prolungò fino alla morte di Beethoven.

*
* *

Caratteristica di questo periodo della vita di Beethoven furono i suoi continui imbarazzi finanziarî.

La pensione di 4000 fiorini, assegnatagli nel 1809 dai principi Lobkowitz e Kinsky e dall'arciduca Rodolfo, si faceva sempre più difficile d'esazione per la poca puntualità dei due principi. Per di più una misura finanziaria presa dal Governo aveva ridotto il suo valore a 1612 fiorini.

Nel 1816 Beethoven scriveva a Ries: " La mia entrata è di 3400 fiorini-carta: spendo 1100 fiorini d'alloggio, 900 al mio domestico ed alla sua donna....., 1100 per la pensione di mio nipote, il quale non sta ancora bene, e presto sarò costretto a metter in ordine la mia casa onde riprenderlo meco. Quanto bisogna guadagnare per arrivare semplicemente a vivere! „

E nel 1819, a proposito della *Sonata* op. 106: " La Sonata è stata scritta in circostanze stringenti. È dura cosa il lavorare per procacciarsi del pane; sono ridotto a questo „.

In un foglio del suo taccuino, in data del 1816, si legge: " Bisogna fare qualche cosa,..... un viaggio, ed allora lavorare a tal uopo, o un'opera..... O Dio! ajutatemi voi; voi mi vedete abbandonato dall'umanità intera, perchè non voglio pattuire coll'ingiustizia; esaudite la preghiera che io vi faccio, almeno per l'avvenire, di vivere col mio Carlo, cosa di cui per ora non intravvedo la possibilità..... Oh! sorte crudele, oh! destino implacabile; no, la mia infelicità non avrà mai termine „.

E in altro punto si trova questa specie di soliloquio:

" Tu non hai altro mezzo di salute che partire da qui; a questa sola condizione potrai nuovamente elevarti nelle alte regioni dell'arte tua, laddove qui cadi nella volgarità. Una Sinfonia poi partire, partire, partire..... Raccogliere in pari tempo i valori, tutto ciò che si può fare durante l'anno..... L'estate, lavorare pel viaggio..... così solamente potrai soddisfare il tuo gran còmpito verso tuo nipote; più tardi percorrere l'Italia, la Sicilia, con qualche altro artista..... ".

Spohr, che fu per qualche tempo in intimità con Beethoven, afferma anch'egli che il gran maestro in quell'epoca versava in deplorevolissime condizioni. Incontratolo, un giorno, dopo lungo tempo, e avendogli domandato se fosse stato ammalato: " non io, rispose Beethoven, ma le mie scarpe; come non ne avevo altre, così ho dovuto condannarmi agli arresti forzati ". " Credetemi — scriveva amaramente Beethoven a Tomaschek — gli artisti in un tempo come il nostro, si trovano ridotti a mal partito ".

Un'altra lettera assai interessante su questo argomento fu scritta il 5 marzo 1818 a Ries: " Io spero e desidero per voi che i vostri affari abbiano a prosperare ogni giorno di più. Disgraziatamente non posso dire altrettanto di me; a cagione della mia dimestichezza con questo Arciduca (1), io sono quasi ridotto alla mendicità, e sono costretto a non aver l'aria di mancare del necessario..... Appena lo potrò, partirò di qua, per evitare la ruina completa ".

Quali le cagioni di questa povertà? I processi innanzi tutto. Quello contro Maelzel, quello contro gli eredi Kintzy e quell'altro contro il curatore del Lobkowitz. L'adozione del nipote in secondo luogo.

Ma più generale e importante di tutte il poco ricavo ottenuto dal grande maestro colle sue produzioni. Schindler chiama gli anni dal 1815 al 1822 i sette anni di carestia. Le opere per piano erano pagate malissimo in quell'epoca;

(1) L'Arciduca Rodolfo, allievo di Beethoven.

si pensi che Beethoven ricavava a mala pena trenta o quaranta ducati da quelle ammirabili *Sonate* di cui ciascuna gli costava tre mesi di lavoro.

La miseria — per giunta — non gli produsse il salutare effetto di cui si vantava Renzo. Beethoven che possedeva un piccolo peculio in azioni della Banca, s'impuntò a non volerle vendere e preferì ricorrere a prestiti. E non mancarono alcuni editori che per lievi somme ipotecarono il suo ingegno, creandogli nuove umiliazioni e nuove noie.

Anche il tentativo ideato per raccogliere danari colla sua *Messa solenne* non sortì buon effetto. Beethoven, quand'ebbe finito la *Messa,* pensò di offrirla in sottoscrizione alle varie Corti d'Europa al prezzo di cinquanta ducati per ogni copia. Accompagnò l'offerta con una lettera in cui affermava essere questa *Messa* ciò ch'egli aveva scritto di meglio.

Tutto sommato si trovarono sette sottoscrittori: l'Imperatore di Russia, il Re di Francia, il Re di Prussia, il Re di Sassonia, il Duca di Assia-Darmstadt, il Principe Antonio Radziwill e il Direttore della Società " Santa Cecilia „ di Francoforte.

Il Re d'Inghilterra e la Corte d'Austria non risposero all'appello: il principe Paolo Esterhazy rifiutò di sottoscrivere; la Corte di Sassonia-Weimar e Goethe, al quale Beethoven s'era vivamente raccomandato onde ottenere appoggio presso il Duca, non dettero segni di vita! In conclusione, da questa sottoscrizione non si raccolsero che 350 ducati, così che, detratte le spese di copia, il guadagno si ridusse a ben meschina cosa.

Il bisogno di danaro era reale ed urgente. La crisi, preparata d'anno in anno in conseguenza di questa critica situazione, scoppiò nel 1823. Beethoven doveva allora ai suoi editori una forte somma. Il poveretto cadde sotto il colpo delle loro persecuzioni. Dopo lunga lotta, non trovandosi altra via di scampo, il maestro dovette, con grande suo sacrifizio, vendere una delle azioni della Banca, acquistate dopo il Congresso. Rimanevano ancora 900 fiorini da rimborsare all'editore Peters di Lipsia: ma questi aspettò che la restituzione si potesse effettuare in momento più propizio per Beethoven.

Un terzo debito, contratto con F. A. Brentano, fu soddisfatto colla vendita di una seconda azione. Ma la sorte non si voltava.

In un giorno del 1823, il principe Nicola di Galitzin così scriveva a Beethoven da Pietroburgo:

" Grande ammiratore del vostro talento, mi prendo la libertà di scrivervi per domandare se acconsentireste a compormi due o tre nuovi *quartetti,* pei quali mi farò un pregio corrispondervi quella somma che crederete meglio di stabilire. Vogliate farmi sapere a qual banchiere debbo inviare la somma che vorrete. L'istrumento che coltivo è il violoncello. Attendo la vostra risposta colla più viva impazienza. Compiacetevi indirizzare la vostra lettera così: Al principe Nicola di Galitzin, Pietroburgo; alle cure dei Sigg. Stieglitz e C^ia^, banchieri. Vi prego d'aggradire l'attestato della mia ammirazione e della mia distinta considerazione „.

Beethoven scrisse e spedì i Quartetti, sublimi per fattura ed ispirazione: ma il principe non si fece vivo! Alle recriminazioni del maestro, rispose anzi in questi termini:

" Mio caro e degno Beethoven, dovete credermi ben leggero ed inconseguente per non avervi risposto da sì lungo tempo, soprattutto quando ricevetti due nuovi capolavori del vostro immortale ed inesauribile genio; ma tristi circostanze...! Ora mi trovo in fondo alla Russia, e fra giorni partirò per la Persia per andare a guerreggiare. Ma prima spedirò senza fallo ai Sigg. Stieglitz e C^ia^ la somma di 125 ducati „.

Burlone d'un principe! — conclude il Mastrigli dopo aver raccontato il fatto. — Solamente dopo la morte del grande sinfonista, l'erede Carlo van Beethoven, dopo avere scambiata una voluminosa corrispondenza, e mercè i buoni uffici del conte di Nessebrode, allora ambasciatore a Vienna, potè indurre il principe di Galitzin a soddisfare il suo debito.

Ho accennato più sopra ai processi contro due dei firmatari della obbligazione del 1809. Ecco di che si tratta. In seguito alle grandi prodigalità che avevano compromesso la fortuna del Lobkowitz, a questi era stato imposto un curatore giudiziario. L'uomo d'affari si rifiutò a continuare l'assegno e Beethoven dovette ricorrere a Temi. Quanto al Kinsky, morto

nel 1812, la stessa difficoltà nacque da parte degli eredi. Si litigò per parecchio — rimanendo nel frattempo sospesa la pensione — poi le cose si accomodarono.

*
* *

Ma agli imbarazzi finanziarî non va data importanza capitale. Poichè vi furono altri e ben peggiori guai.

Il più grave fu personificato in quel disgraziato Carlo di cui il lettore ha già fatto altrove la poco edificante conoscenza.

La lotta che dovette sostenere Beethoven a causa di questo nipote fu veramente epica. Il più giovane dei suoi fratelli, morendo, nel 1814, aveva lasciato due disposizioni testamentarie male conciliabili, dati i rapporti poco cordiali che correvano fra il maestro e la vedova. Secondo la prima disposizione Beethoven era nominato senz' altro tutore del nipote Carlo, secondo l' altra gli si inibiva di allontanarlo dalla casa materna.

Il punto di partenza del litigio che ne nacque è evidente. La resistenza della madre fu accanita, e solo dopo quattro anni, convinta di indegnità all'ufficio reclamato, essa fu esclusa dalla tutela del figlio e dal diritto di tenerlo presso di sè.

È noto un incidente di questo processo. Davanti alla Alta Corte l'avvocato Schoenauer sollevò l'eccezione di incompetenza impugnando la nobiltà di Beethoven, poichè dinanzi a quel tribunale non si ammettevano che i nobili e gli ecclesiastici. Beethoven rispose essere la sua nobiltà se non nella nascita, nella mente e nel cuore, ma ciò non impedì il rinvio della causa alla giurisdizione borghese.

Durante tutta la durata di questo processo la fecondità di Beethoven parve annientata. In cinque anni nacquero tre sole opere per piano (101, 102, 106) ed i malevoli non tardarono ad affermare che "*Beethoven hat sich ganz ausgeschrieben; er vermag nichts mehr* „ (Beethoven è completamente esaurito; non può più nulla). La *Gazzetta Musicale Universale* non si peritò di annunciare in una corrispondenza da Vienna

che Beethoven, imitando Haydn, si occupava di ridurre alcune ballate scozzesi e che " pareva avesse rinunciato ai suoi grandi lavori „.

La smentita non si fece aspettare: e la lena ripresa nel 1821 fu ancora straordinariamente ammirabile. Tuttavia nella parte del catalogo compresa fra l'ottava e la nona Sinfonia (op. 125) le composizioni corrispondenti al lungo intervallo, che le ha separate, non sono che quelle segnate con numeri superiori al 100, e ancora vi sono da togliere fra queste alcune opere composte precedentemente:

94. *Alla Speranza,* melodia a una voce (*si* minore, *sol* maggiore); *Si c'est un Dieu?* parole de Tiegde, nell'*Urania.*

95. Quartetto (*fa* minore), 2 violini, viola e violoncello.

96. Sonata (*sol* maggiore), piano e violino, dedicata all'arciduca Rodolfo.

97. Gran Trio (*si* bemolle), piano, violino, violoncello, dedicato all'arciduca Rodolfo.

98. *All'amante lontana,* 6 canti di A. Jetteles a una voce.

99. *L'uomo di parola* (*sol* maggiore), a una voce: *Tu dicevi, amico,* parole di F. A. Kleinschmidt.

100. *Merkenstein* (castello presso Baden) (*fa* maggiore), a 1 o 2 voci, parole di J. P. Rupprecht.

101. Sonata (*la* maggiore) dedicata alla baronessa Ertmann.

102. Due Sonate, piano, violoncello o violino (*do* maggiore, *re* maggiore) dedicate alla contessa Erdoedy.

103. Ottetto (*mi* bemolle), 2 oboe, 2 clarinetti, 2 corni, 2 fagotti, ridotto dal Quintetto opera 4, da Beethoven. Opera postuma.

104. Quintetto (*do* minore), 2 violini, 2 viole, 1 violoncello, ridotto da Beethoven dal Trio opera 1.

105. Sei Temi variati, per piano solo.

106. Grande Sonata (*si* bemolle) dedicata all'arciduca Rodolfo.

107. Dieci Temi variati, russi, scozzesi, tirolesi, piano con flauto o violino, *ad libitum.*

108. Venticinque Melodie scozzesi, a 1 o 2 voci e piccolo coro.

109. Sonata (*mi* maggiore) dedicata alla Sig^na M. Brentano.

110. Sonata (*la* bemolle maggiore).

111. Sonata (*do* minore), dedicata all'arciduca Rodolfo.

112. *Calma del mare, viaggio felice* (*re* maggiore), a 4 voci, dedicata all'autore della poesia, Goethe.

113 e 114. *Le Ruine di Atene*, ouverture, cori e canti, dedicati al Re di Prussia, Federico Guglielmo IV dagli editori (Artaria et C°).

115. Grande Ouverture (*do* maggiore) per orchestra, dedicata al principe Radziwill. Opera postuma.

116. Terzetto, *empii tremate,* soprano, tenore, basso.

117. Ouverture, marcia e cori del *Re Stefano,* parole di Kotzebue.

118. Canto elegiaco (*mi* maggiore): *Dolce come la tua vita fu la mia morte.*

119. Dodici nuove bagattelle.

120. Tentatre variazioni sopra un valzer di Diabelli (*do* maggiore).

121 *a.* Adagio, Variazioni e Rondò (*sol* maggiore), piano, violino e violoncello; tratto dalle *Sœurs de Prague* di Müller.

121 *b.* Canto del Sacrifizio (*mi* maggiore) a una voce con coro, parole di Matthison.

122. *Canto d'alleanza* (*mi* bemolle) parole di Goethe, a 2 voci, coro, orchestra.

123. Seconda Messa, *Messa Solenne* (*re* maggiore) dedicata all'arciduca Rodolfo.

124. *Ouverture* (*do* maggiore) pell' inaugurazione del teatro della Josephstadt, dedicata al principe Nicola Galitzin.

*
* *

La poca laboriosità di Beethoven in quest'epoca derivò anche dal disordine che regnava in casa sua.

Le confidenze che si raccolgono dai suoi libriccini d'annotazioni sono veramente curiose. Ecco un breve estratto che dirà da sè solo più di un lungo racconto:

31 gennaio 1819 — Licenziata la domestica.
15 febbraio „ — Entrata in servizio la cuoca.
8 marzo „ — Congedatasi la cuoca.
22 marzo „ — Entrata in servizio la nuova domestica.
12 maggio „ — Arrivo a Moedlig. *Miser et pauper sum.*
14 maggio „ — Nuova domestica.
20 luglio „ — Licenziata la domestica.

Nel 1820 si contano almeno una ventina di queste “ entrate „ e altrettante, non dirò uscite, ma “ fughe „. E si immaginano facilmente le scene che succedevano in quella casa. Una cuoca fu messa a dovere col mezzo d'una dozzina di volumi lanciatigli sulla testa.

Queste tribolazioni continue furono realmente fatali per Beethoven. Il peggio poi si è che le accompagnava sempre, come un ostinato *pedale,* la sordità crescente e, verso il 1823, quasi completa.

Le consolazioni furono poche. Salvo quelle apparenti — e pagate a caro prezzo — che sulle prime gli dava l'affetto paterno verso il nipote, non vi fu, nei primi anni, che la nomina a cittadino onorario di Vienna. Ma fu questa una consolazione o una amara ironia?

Si giudichi dal seguente decreto: “ Il Consiglio della città di Vienna, capitale degli Stati di S. M. I. e reale apostolica, considerando *con qual lodevole premura L. v. Beethoven ebbe ad offrire le sue composizioni per le opere di carità,* decide che gli sia concesso il titolo di cittadino onorario della città di Vienna e gli rimette il diploma „.

Non molto diversamente, mezzo secolo dopo si conferiva a Giuseppe Verdi la dignità senatoria..... per censo.

Nel 1823 venne una decorazione, ma non dal governo della sua patria, bensì dal Re di Prussia. L'Austria aveva rimeritato l'uomo caritatevole e non si curava di onorar l'artista. E Beethoven ne soffriva.

*
* *

Nacque in mezzo a tanti triboli la nona Sinfonia.

Vediamone la lenta genesi attraverso i libri di schizzi. Le prime tracce si vogliono ritrovare nei libri del 1811-12, ove si riscontra qualcheduno dei versi di Schiller accoppiato a delle note. Ma la traccia più convincente è in un *carnet* del 1815, nel quale si trovano quattro battute di quello spunto che era destinato a creare, più tardi, lo *scherzo* della nona Sinfonia.

Nel 1817, mentre Beethoven lavorava alla Sonata per pianoforte, op. 106 *a*, si trova una annotazione intitolata "*für Sinphonie in re*„ seguìta da alcuni brani dei due primi tempi. Dopo il 1818 le indicazioni diventano rarissime fino al 1822 — quando cioè la *Messa in re* era finita — nel quale anno quasi esclusivamente le pagine sono ripiene di schizzi per la futura Sinfonia.

Lungamente si discusse intorno a queste reliquie per decidere se l'idea di unire i cori all'orchestra fosse venuta a Beethoven mentre componeva la Nona o rispondesse ad un pensiero antico. Nottebohm è il più autorevole fra i sostenitori della prima opinione. Egli scoperse che fra gli ultimi schizzi — del 1822 o del 1823 — si trova un motivo (che poi non compare nella Nona), intitolato " Finale istrumentale „ e concluse che tale doveva essere l'ultimo tempo nel piano che Beethoven s'era preordinato.

Gli altri, invece, tolgono ogni valore a questo argomento facendo osservare che la stessa designazione di " istrumentale „ fa pensare che Beethoven avesse ventilato il progetto di scrivere un tempo non esclusivamente istrumentale. E aggiungono altre considerazioni.

La *Fantasia per piano con orchestra e cori* (1808), contiene un motivo cantato, che vanta una grande analogia colla *Gioia* della Nona. E lo stesso Beethoven ravvicina le due composizioni quando nel 1824 descrivendo la sua nuova composizione a un editore, la qualifica " nello stile della mia *Fantasia corale,* ma molto più estesa „.

Ma si va anche più indietro, si rimonta al 1793, si torna

a Bonn. In una lettera di Fischenich, parlandosi di Beethoven, si annuncia che egli " intende musicare la *Freude* di Schiller verso per verso ".

Il Grove poi dimostra che il tema musicale, cui in definitiva furono sposate le parole di Schiller, non è frutto di improvvisa ispirazione, bensì di una lunga meditazione e di più d'un tentativo. Si trovano tracce di questo lavorìo negli schizzi del 1798, del 1811 e in quelli per l'*Ouverture* in *do*.

Comunque possa risolversi questa questione esegetica, fu solo nel mese di giugno 1823 che Beethoven si decise a lasciar da parte ogni altro lavoro per darsi corpo ed anima alla grande idea che gli bolliva nel capo. Prima di quest'epoca le tracce d'un lavoro attorno alla nona Sinfonia risultano, oltre che dai libri degli schizzi, dai seguenti due documenti.

Lettera 9 luglio 1822 a F. Rochlitz per rispondere alla proposta che questi aveva fatto a Beethoven, per conto della casa Haertel di Lipsia, di scrivere una composizione sul *Faust* di Goethe del genere di quella sull'*Egmont:* " Io penso già a tre altre grandi opere da qualche tempo; esse sono per la maggior parte chiuse nella mia testa, tuttavia io vorrei sbarazzarmene. Due grandi Sinfonie, differenti dalle precedenti ed un Oratorio. La cosa sarà lunga, poichè, voi vedete, da un certo tempo non ho più neppure la facilità necessaria per scrivere a voi. Io resto a pensare lungamente senza riuscire a metter nulla sulla carta. E sono esitante a cominciare delle grandi opere ..... ".

Lettera a Ries, del dicembre 1822, in cui Beethoven offre di scrivere una Sinfonia per la Società Filarmonica di Londra.

Nei mesi che seguirono, Beethoven condusse a termine le variazioni che a lui, come a tutti i compositori, l'editore Diabelli aveva richiesto sopra un tema dato.

Le variazioni furono finite appunto — secondo l'attestazione di Schindler — nel giugno 1823. Subito il maestro " navigò a piene vele verso la nona Sinfonia ". Ma in pari tempo si restrinse ancor più nella sua solitudine e la sua porta fu chiusa allora anche ai più intimi. Lo stesso Schindler fu proscritto con questo laconico biglietto: " Non venire a disturbarmi prima che io non ti abbia a chiamare. La mia rapida

fregata, la alta e nobile signora Schnaps (1), verrà ogni due o tre giorni ad informarsi della tua salute. Sta sano e sopratutto guardati bene dal mandarmi chicchessia „.

Il disordine nelle abitudini di Beethoven raggiunse allora il colmo. Egli riprese le sue corse vagabonde per la campagna, col *carnet* in una mano e la matita nell'altra, dimenticando l'ora dei pasti e rincasando spesso senza cappello.

Nel mese di luglio abitò nella villa del barone di Pronay a Hetzendorf ove godeva di un bellissimo parco e di una incantevole vista. Ma dopo poco tempo la cortesia ossequiosa del suo ospite finì per esasperarlo. Ogni qualvolta il barone lo incontrava, colmava il maestro di complimenti e lo disturbava colle sue premure. Un bel giorno Schindler si vide arrivare la veloce fregata Schnaps ad annunziargli che il maestro non poteva più stare a Hetzendorf e che l'aspettava all'indomani di buon mattino per aiutarlo a cercare un alloggio in Baden. Due righe accompagnavano il messaggio: " Il tempo è bello; è meglio venir presto che tardi: si parte di qui *presto, prestissimo* „.

Questo *déménagement* fu uno degli episodî più buffi dell'esistenza di Beethoven. Mentre i due amici si recavano *bras dessus, bras dessous* a Baden, Beethoven cominciò a passar in rivista tutti i difetti degli appartamenti che ivi aveva già abitati. Uno solo fra questi riuniva tutte le condizioni volute e verso quello i due amici si indirizzarono. Ma il proprietario — un lattoniere — che aveva dato alloggio l'anno avanti a Beethoven, recisamente si rifiutò a riprendere nella propria casa l'ospite incomodo. Anche la diplomazia di Schindler sulle prime non riuscì a smuovere da questo proposito il lattoniere: ma finalmente un accordo divenne possibile. Due furono le condizioni: 1ª Che Beethoven promettesse un maggior rispetto per la tranquillità dei vicini; 2ª che Beethoven rimpiazzasse a sue spese con due imposte nuove quelle che dalla finestra di strada erano state tolte l'anno prima. Beethoven si affrettò a sottoscrivere a queste condi-

(1) La cuoca.

zioni e, quantunque la seconda dovesse parergli assai bizzarra, non si preoccupò di ricercarne la spiegazione. Ma Schindler, più curioso, interrogò il proprietario e, in varie riprese, riuscì ad avere la chiave del mistero.

Beethoven aveva l'innocente mania di lasciar traccia della sua matita su tutti gli oggetti che gli capitavano sotto mano. Ora, nel 1822, essendo di alloggio in quello stesso appartamento, egli aveva ricoperto le imposte della finestra di calcoli, di note, di disegni. Così che i due quadri di legno avevano l'apparenza d'un giornale. Una famiglia tedesca, secondo gli uni, o un inglese, secondo gli altri, avendo abitato in quella stessa stagione di fronte alla camera di Beethoven, si affrettò, appena partito il maestro, a comperare quelle preziose imposte. Il lattoniere pensò che questo commercio poteva diventar lucrativo e l'anno dopo insistè perchè Beethoven provvedesse a rimettere le imposte ... e a tempestarle di segni.

Schindler fa seguire la narrazione di questo episodio dal seguente commento: " Se l'autore si è creduto obbligato di render conto di questi avvenimenti così poco importanti, e di natura da far ridere, fu per mostrare a qual punto gli avvenimenti secondarî possono essere causa di grandi azioni e contribuire alla loro buona riuscita con un concorso indiretto. L'esperienza ce lo insegna: sotto il pretesto che il barone Pronay lo stancava colle sue profonde riverenze, Beethoven lasciò Helzendorf perchè s'accorse che colà l'ispirazione non gli veniva come egli avrebbe desiderato. Egli cercò quindi di avvicinarsi a Moedling, a Heiligenstadt, a quei siti in cui il genio suo s'era già mostrato così fecondo. Il che non vuol dire certamente che si debba la nona Sinfonia al concorso interessato di chi comperò le imposte, ma si può ben dire che se egli non avesse trovato quel suo appartamento che gli tornava comodo e ove si compiaceva di lavorare, forse avrebbe rimandato a più tardi questa sua composizione che esigeva la massima calma e una condizione indispensabile, quella di non essere disturbato durante il lavoro ".

Beethoven non rientrò a Vienna che verso la fine d'ottobre. I primi tre tempi della Sinfonia erano interamente

composti, così che la partitura di questi fu finita in breve. Ma una lunga interruzione si verificò invece pel *Finale*, poichè Beethoven non sapeva qual partito scegliere per introdurre le voci nella sua grande concezione istrumentale. Un giorno, vedendo entrare nella sua camera il buon Schindler, Beethoven gli disse, novello Archimede: " L'ho trovato! „ e gli mostrò il cominciamento del canto nella forma seguente:

Le parole (Laszt uns das Lied des unsterblichen Schiller singen) vogliono dire: Amici, cantiamo l'ode del nostro immortale Schiller. Questa era l'introduzione del canto che, poi, veniva intonato da una voce sola. Questo progetto fu però scartato e il testo fu cambiato coll'altro che figura anche oggi sulla partitura (O Freunde, nicht diese Toene, ecc.) e che vuol dire invece: Amici, lasciamo queste nenie e intoniamo dei canti più gradevoli, pieni di allegria.

In questo lavoro fu occupata buona parte dell'inverno. Nel febbraio successivo (1824) la Sinfonia era terminata. Si dubitò di queste date per qualche tempo, basandosi su una lettera scritta da Baden a Ries il 5 settembre 1823, in cui è detto: " La partitura della Sinfonia è stata oggi terminata dal copista ". Ma ormai si ritiene che questa frase alluda a qualche abbozzo preliminare, poichè, oltre il racconto di Schindler, sta il fatto che il 28 settembre Beethoven, visitato dal signor Schultz gli richiese " quale fosse la nota più alta possibile del trombone, per una particolare composizione che stava scrivendo " e la composizione non può essere che la nona Sinfonia.

Il manoscritto originale dei primi tre movimenti della nona Sinfonia, si trova nella libreria Reale di Berlino. Schindler lo cita come un modello di proprietà e distinzione; Grove invece lo chiama un grossolano manoscritto con parecchie macchie ed untumi, non fine e pulito come quelli di Mozart, Schubert e Mendelssohn. Esso, però, non sembra contenere nessun pentimento di importanza come quelli che si trovano nel manoscritto della grande Sinfonia in *do* di Schubert. Nè il passaggio dell'oboe nel *trio* — a proposito del quale Beethoven scriveva a Ries nel 1825 avvertendo che invece di un *re* naturale dopo un *mi,* si doveva leggere un altro *mi* — nè il basso pedale cromatico alla fine del primo movimento, così meravigliosamente personale e caratteristico, nè qualsiasi altro dei punti più singolari dell'opera è stato interpolato. Ognuno appare a suo posto nettamente, e un tal ordine è giustificato dal lungo lavoro preparatorio fatto a Baden.

Esiste poi un secondo manoscritto fatto da un copista e

corretto da Beethoven. Fra i due originali è notevole questa differenza che, nel primo, il movimento del *trio* è scritto in due quarti e poi, colla cancellazione di una stanghetta ogni due, diventa di quattro quarti, nel secondo, invece, il tempo ordinario è nettamente indicato. Su questo secondo manoscritto figura anche la dedica al Re Federico Guglielmo III.

Da notarsi: in altri manoscritti si legge invece la dedica alla Società Filarmonica di Londra con queste parole: " Grosse Sinphonie geschrieben — für die Philarmonische Gesellschaft — in London — Von Ludwig van Beethoven — erster Satz „.

***

Mentre Beethoven componeva la Nona, la passione per la musica era ritornata anche fra i viennesi. Ma con una forma inattesa, col feticismo per Rossini e per l'opera italiana. Null'altro si voleva udire. Al teatro della Porta di Corinzia la *troupe* del Barbaia cominciava le sue rappresentazioni il 13 aprile 1822 con *Zelmira,* l'opera scritta per Vienna da Rossini. L'entusiasmo — dice Schindler — montò fino alle altezze più vertiginose di rappresentazione in rappresentazione. All'ultima recita si ebbero — secondo la *Gazzetta Musicale Universale* — lacrime, evviva, chiassi; " si avrebbe creduto che il pubblico fosse stato punto dalla tarantola; non poteva più star quieto „.

Quanto al teatro Imperiale, la Burgondio (contralto), e Tachinardi (tenore) avevano degli strepitosi successi con quelle stesse opere.

Al teatro *An der Wien* il conte Ferdinando Palfi allestì le opere del maestro italiano con una traduzione in tedesco fatta apposta, e anche qui si ebbero straordinari successi.

Quando la *troupe* del teatro della Porta di Corinzia partì da Vienna, la città parve prendesse il lutto. L'arte di saper cantare, prerogativa degli artisti italiani, aveva soggiogato completamente il pubblico viennese. Esso non voleva più saperne di cantanti o di musica tedesca. A mala pena tollerava il *Freytchütz* ed il *Fidelio.*

Nel 1823 il fanatismo di Vienna si comunicò anche a tutte le altre città del regno. La musica tedesca, battuta sul suo proprio terreno, restò muta dinanzi alla sirena ammaliatrice che regnò da allora dispotica nei salotti e nei teatri. " Da un anno — si lesse un giorno sulla *Gazzetta generale della musica* — non è stata pubblicata nessun'opera di qualche interesse e gli editori di musica non hanno altro obiettivo che quello di pubblicare le opere di Rossini. Il campo dell'arte nazionale resta incolto. Dove si va a finire? „

Questo *engoument* aveva qualche cosa di particolarmente doloroso per Beethoven. Non già che egli disprezzasse Rossini — dacchè, dopo aver udito il *Barbiere* (da una compagnia così composta: Lablache, Rubini, Donzelli, Ambrogi, David, Lalande, Dardanelli, Eckerlin) e averne esaminato lo spartito, se n'era dichiarato entusiasta — ma il vedersi, di fronte a lui, così trascurato gli pareva un'immeritata ingiustizia. Fu principalmente per questo che egli accarezzò con maggior trasporto il progetto che già l'aveva varie volte tentato, di andare a stabilirsi a Londra. La corrispondenza con Ries è su questo punto chiarissima.

Nel 1824, però, Beethoven aveva messo gli occhi anche su Berlino, per farvi eseguire la sua *Messa solenne,* che, da due anni quasi, dormiva in un cassetto, e la sua nona Sinfonia, recentemente ultimata. E, approfittando della conoscenza che aveva col conte Brühl Intendente del Re di Prussia, gli sottomise il progetto.

Il perchè delle due dediche diviene evidente. Ries, a Londra, aveva ottenuto che la Filarmonica pagasse 50 lire per avere il manoscritto della Nona in noleggio durante diciotto mesi, Brühl a Berlino aveva ottenuto che la Sinfonia si eseguisse a beneficio di Beethoven nel teatro di Corte. Quindi non deve stupire se durante le prime trattative Beethoven ponesse in testa alla Sinfonia il *für die Philarmonische Gesellschaft, in London,* e durante le seconde pensasse ad una dedica al Re di Prussia.

Le trattative però furono interrotte da una nobile mossa dei suoi ammiratori. Si pensò che sarebbe una vergogna

lasciar emigrare queste grandi opere di cui i viennesi credevano di dover godere a buon diritto la primizia, e fu deciso di mandare un indirizzo a Beethoven per pregarlo di concederne la prima udizione al pubblico della sua patria adottiva. L'indirizzo, presentato da due delegati (Felsburg e Bihler) era del seguente tenore:

" ..... Non privateci troppo tempo ancora dell'udizione dei nuovi capolavori usciti dalla vostra penna, e date finalmente soddisfazione alle nostre aspirazioni verso le sfere elevate dell'arte. Noi sappiamo che avete scritto una nuova composizione di musica sacra e che in essa voi avete espresso i sentimenti che vi ispira la vostra fede profonda; la luce soprannaturale che penetra nella vostra grande anima, la illumina e la rischiara. Noi sappiamo del pari che la corona delle vostre grandi Sinfonie s'è aumentata d'un fiore immortale. Da molti anni già, da quando il cannone della battaglia di Vittoria s'è taciuto, noi aspettiamo e speriamo. Riapriteci il tesoro delle vostre ispirazioni e spandetelo in noi come altre volte. Non deludete più lungamente l'impazienza pubblica. Aggiungete prezzo alle vostre opere incomparabili facendole conoscere voi stesso. Voi non vorrete che i figli del vostro genio siano strappati dalla loro patria per presentarli innanzitutto a degli stranieri, che, forse, non comprenderebbero il vostro alto linguaggio o non saprebbero apprezzarlo secondo il suo giusto valore. Comparite in mezzo a noi, mostratevi nella vostra gloria e venite a render felici i vostri amici, i vostri ardenti e rispettosi ammiratori. È questa la nostra pressante preghiera.

" ..... Dobbiamo dirvi quanto la vostra mancanza abbia afflitto in questi anni tutti quelli che avevano gli occhi rivolti verso voi? Tutti pensavano con tristezza che l'uomo di genio, collocato così in alto fra i viventi, rimaneva in silenzio mentre un genere di musica straniera cercava di trapiantarsi sulla terra vostra, faceva cadere in oblìo le produzioni della scuola tedesca e annunciava una seconda infanzia, pel gusto, dopo l'età dell'oro dell'arte tedesca.

" Voi solo potete tranquilizzare le nostre aspirazioni verso

il bene, con una completa vittoria. Da voi la nazione attende nuova vita, nuovi allori e un nuovo regno del vero e del bello a dispetto della moda del giorno, che vuol mettersi al disopra delle eterne leggi dell'arte musicale. Dateci la speranza di vedere presto soddisfatti i desideri che la vostra divina armonia ci ha suggeriti. — Possa l'anno, che ora comincia, non finire senza che noi si possa rallegrarci del buon risultato dovuto alle nostre domande. Possa la primavera vicina rifiorire doppiamente dei vostri doni per noi e pel mondo artistico.

" Vienna, febbraio 1824.

Firmati: " Principe C. Lichnowski — Artaria e C. — De Manszka — M. I. Leidesdorf — I. C. de Wayna — Andrea Streicher — Antonio Halm — Abate Stadler — De Felsburg, segretario della Corte — Conte di Stockhammer — Antonio Diabelli — Conte Ferdinando di Palfy — Barone Edoardo di Schweiger — Conte Czernin, ciambellano — Conte Maurizio di Fries — I. F. Castelli — Deinhardtstein, professore — Carlo Kuffner — N. F. Nehammer, segretario di Stato — Steiner di Felsburgo, banchiere — Conte Maurizio di Dietrichstein — Ignazio Edler di Mosel, consigliere della Corte Imperiale Regia — Carlo Czerny — Conte Maurizio di Lichnowski — Zmeskall — Kiesewelter, consigliere della Corte — Dottor Sonnleithner — Steiner e C. — Lederer — I. N. Bihler ".

L'effetto prodotto sull'animo di Beethoven da questo indirizzo è diffusamente descritto da Schindler. L'ora della consegna — il dopo pranzo — pare sia stata scelta male. Beethoven non era mai ben disposto in quel momento per lunghe conversazioni. E per ciò congedò presto i due ambasciatori rinchiudendosi per leggere da solo lo scritto. Diffidente delle buone disposizioni del pubblico verso lui, Beethoven rimase subito gradevolmente sorpreso e finita la lettura dell'onorevole documento volle ripeterla. In quel punto arrivò Schindler: Beethoven allora gli comunicò la lettera senza aggiunger parola, ma visibilmente commosso. Mentre Schindler alla sua volta leggeva, il maestro si pose pensieroso alla finestra, guardando il cielo. Non parlò che quando Schindler, a lettura finita, ebbe riposto il foglio

sul tavolo e disse semplicemente: Es ist doch recht schön: es freut mich (È una bella cosa: essa mi rallegra). Schindler allora gli espresse la sua opinione, scrivendola come di consuetudine, e quando Beethoven l'ebbe scorsa disse bruscamente: " Andiamo fuori „. Nè più per tutta la sera profferì altro che monosillabi. Indizio evidente — conchiude il biografo — della grande agitazione del suo cuore.

La decisione di Beethoven si conobbe all'indomani: non invano — disse — si avrà ricorso alla mia amicizia ed al mio patriottismo. Da allora gli amici ebbero un gran da fare per preparare il concerto.

Dopo molte discussioni si decise di ricorrere al teatro *An der Wien*, come il più vasto ed il meglio appropriato per una grande solennità musicale. Il conte Palfy, direttore del teatro e firmatario dell'indirizzo, si mostrò ben disposto e promise di concedere il teatro a condizioni non esagerate (1200 fiorini). Le cose s'incamminavano bene quando Beethoven stesso creò discordie e difficoltà a proposito della scelta del direttore d'orchestra.

Quando Palfy seppe che egli non voleva dipendere pel suo concerto nè dall'uno nè dall'altro dei due direttori d'orchestra titolari, Ignazio Seyfried e Francesco Clementi, ma voleva ricorrere ad Umlauf del teatro della Porta di Corinzia e a Schuppanzigh, che momentaneamente era tornato dalla Russia a Vienna, minacciò di ritirare il suo consenso. Beethoven non si smosse e l'interposizione conciliante degli amici non riuscì a buon frutto. Si dovette rinunciare al teatro *An der Wien*.

Intanto la stagione propizia passava e per forza si dovettero ripigliar da capo le trattative col teatro della Porta di Corinzia — direttore Duport — l'unico sufficiente per capacità dopo l'*An der Wien*. Ma qui si capì subito che l'amministrazione voleva approfittare di questa circostanza per imporre condizioni molto onerose. Le trattative furono lunghe e non solo per colpa di Duport, ma anche a cagione dell'incertezza e della instabilità di Beethoven, che — a dire di Schindler — non ostante l'urgenza fosse manifesta, si permetteva di cambiar parere ogni giorno.

Per concludere qualche cosa, Schindler pensò di ricorrere ad uno stratagemma. Pregò Lichnowski e Schuppanzig di trovarsi un certo giorno da Beethoven alla stessa ora, come per caso, per tentare di fargli concretare in una forma definitiva i suoi desiderî. Un po' scherzando e un po' seriamente si doveva fargli firmare una specie di dichiarazione con cui egli si impegnava di non cambiar più di parere sulle disposizioni convenute. Il piano riuscì perfettamente ma a Beethoven — sempre diffidente — il complotto parve sospetto. Appena furono partiti i tre amici egli mandò loro immediatamente questi tre biglietti:

" Al Conte Maurizio Lichnowsky,

" Disprezzo le falsità. Non venite più a trovarmi. Il concerto non avrà più luogo.

" Beethoven „.

" Al Sig. Schuppanzigh,

" Non venite più a trovarmi; non dò concerto.

" Beethoven „.

" Al Sig. Schindler,

" Non venite più a vedermi fino a quando non manderò a cercarvi. Niente concerto.

" Beethoven „.

Gli amici che conoscevano l'umore di Beethoven non diedero importanza a queste diffide e, aspettando che il sereno ritornasse, appianarono ogni cosa con Duport. Ecco le condizioni del concerto: pagamento di 1000 fiorini per affitto della sala, uso dell'orchestra e dei cori — obbligo di non aumentare i prezzi normali e di dare il concerto in abbonamento. Quest'ultima condizione rendeva *a priori* dubbio l'esito finanziario del concerto, ma — *bon gré mal gré* — si dovette accettarla.

Un'ultima difficoltà fu cagionata dalla *Messa*. La polizia non tollerava che si eseguisse una *messa* in un teatro. Ma mediante l'intervento personale del conte Lichnowsky, che era in buoni rapporti col prefetto di polizia, conte Sedlenitzky, si potè venire ad una transazione. La *messa* si eseguirebbe purchè non portasse che il titolo di *Tre inni ecc...*, come vedremo più innanzi.

È interessante un biglietto di Beethoven a Schindler riferentesi a questi preparativi. “ Dopo sei settimane di trattative io sono cotto, bollito ed arrostito. Che mai risulterà da questo famoso concerto se i prezzi non possono essere aumentati: che mai ricaverò dopo avere speso tanto? Le sole copie costano tremendamente ... „.

Carlo Bernard venne incaricato di redigere gli avvisi del Concerto.

In essi leggevasi così:

“ Ludovico van Beethoven, membro onorario dell'Accademia Reale delle arti e delle scienze di Stocolma e di quella di Amsterdam, cittadino onorario della città imperiale di Vienna, ecc., ecc. „.

Non appena caddero sotto gli occhi di Beethoven, questi, montato sulle furie, si fe' a domandare con qual diritto si accoppiava il suo nome a siffatte puerilità, buone, tutt'al più, a renderlo ridicolo. E in un tono che non ammetteva repliche ordinò si sopprimessero tosto que' titoli. Così il 7 maggio 1824 apparve il manifesto in questi semplici termini:

“ Grande seduta musicale data dal Sig. Ludovico van Beethoven.

“ Le composizioni che saranno eseguite sono le ultime uscite dalla penna del Signor Ludovico van Beethoven.

“ 1° *Grande Ouverture* (op. 124).

“ 2° Tre grandi Inni con *solo* e cori *(Kyrie, Credo, Agnus Dei* e *Dona nobis pacem).*

“ 3° Grande Sinfonia con *finale* nel quale entrano dei *soli* e dei cori sul testo dell'*Ode alla Gioia* di Schiller.

“ I *soli* saranno cantati dalle signorine Sontag e Unger e dai signori Haizinger e Seipelt. La direzione dell'orchestra sarà affidata al maestro Schuppanzig, la concertazione generale ed i cori al *Kapellmeister* Umlauf. La *Musikverein* (Società Musicale) ha aderito gentilmente a rinforzare le masse corali e istrumentali.

“ Il. Signor Beethoven prenderà personalmente parte alla direzione.

“ I prezzi dei posti non saranno aumentati „.

*
* *

Le prove dei solisti cominciarono nello stesso apparta mento di Beethoven e non furono nè facili nè brevi.

Le due artiste; giovanissime e abituate alla musica italiana, non avevano alcuna idea delle difficoltà di cui erano irte le loro parti. Nè si capacitavano che di fronte alle difficoltà non fosse lecito cambiare le note a loro talento. Per di più la sordità di Beethoven le obbligava a cantare a voce spiegata e aprendo molto la bocca.

Le loro suppliche per avere qualche facilitazione e qualche comodo cambiamento furono respinte ostinatamente da Beethoven. Carolina Hunger gli dichiarò un giorno ch'egli era un vero tiranno delle voci.

— Cara ragazza — disse il maestro — il torto è vostro poichè la musica italiana vi ha guastata.

— Sarà benissimo e pertanto, ringraziando Iddio, noi continueremo a torturarci per farvi piacere. Però questo passo è troppo alto.

— Non è possibile cambiarlo.

— E allora non parliamone più.

Si intendevano le stesse lamentele durante le prove dei cori. Il direttore non ottenne da Beethoven una facilitazione, nelle parti dei soprani, che gli pareva indispensabile. Viceversa poi, approfittando della sordità dell'autore qualche variazione fu operata, quella sopratutto di contare degli *aspetti* invece di cantare. L'unico cambiamento cui Beethoven si assoggettò fu a favore del basso Preisinger, nel recitativo che prima era scritto così:

e poi fu così cambiato:

Ma anche con ciò il cantante non fu soddisfatto e si dovette ricorrere a Seipelt del teatro *An der Wien,* che riuscì a superare la difficoltà.

L'esito del concerto — datosi nel giorno fissato — fu brillantissimo. La sala era piena zeppa, ad eccezione del palco imperiale che restò vuoto, quantunque Beethoven avesse fatto dei passi presso tutti i membri dell'augusta famiglia per ottenere che onorassero il concerto della loro presenza. Nè l'imperatore, nè l'imperatrice, nè i principi del sangue non si mossero o mandarono alcunchè all' illustre musicista, che avrebbero dovuto aiutare colla loro munificenza, almeno quanto aiutavano gli artisti italiani prediletti.

Come contrasto a questa augusta indifferenza il pubblico dimostrò un entusiasmo straordinario. A ciascun ístante gli applausi scoppiavano e interrompevano l'esecuzione. Beethoven, seduto presso Umlauf, cogli occhi rivolti agli esecutori, non intendeva minimamente il rumore festoso che si faceva dietro le sue spalle. A un momento in cui il delirio era al suo massimo punto, la Hunger ebbe l'idea di abbracciare il maestro e far sì che la sua faccia si voltasse verso il pubblico. Vedendo tutti gli spettatori in piedi, agitanti i loro cappelli e plaudenti freneticamente, il maestro potè godere un istante del suo trionfo — l'ultimo, dice Wilder — e si inchinò commosso dinanzi all'ovazione, che straripò allora in un uragano mai più visto. Si sarebbe detto che la sala dovesse crollare e mentre gli applausi ed i *viva* scoppiavano da tutte le parti,

l'emozione cagionata da un così grande infortunio faceva luccicare delle lacrime su tutti gli occhi.

A concerto finito Beethoven per l'emozione svenne. Fu portato a casa da Schindler e da Huttenbrenner e adagiato su un divano. Vi rimase come assopito, senza mangiare nè bere, tutta la notte e al mattino il domestico lo trovò allo stesso posto, ancor vestito dei panni indossati al concerto.

Il successo pecuniario disgraziatamente non corrispose a quello artistico. L'incasso fu di 2200 fiorini. Duport prelevò 1000 fiorini per il nolo e altri 800 per le spese di copiatura. Beethoven non ritirò che 400 fiorini, diminuiti poi in definitiva da alcune piccole spese ch'egli aveva dovuto sostenere personalmente.

Ma questa volta rimase morso anche il ciarlatano. Poichè Duport, fiducioso nel grande successo, pensò di organizzare un secondo concerto e, sperando in un grande guadagno, aderì a sostenerne le spese, aumentando i prezzi, e dando a Beethoven non più 400, ma 500 fiorini. Il concerto ebbe luogo il 23 maggio con programma di poco dissimile al precedente, ma questa volta i tepidi raggi primaverili avevano fatto lega col disinteressamento artistico della società viennese e la sala non si potè riempire, così che non si cavarono le spese.

Per tornare al primo concerto, riporto qui alcuni brani comparsi sulla *Gazzetta Universale* di Lipsia in questa occasione: " Dove trovare parole per descrivere degnamente al lettore il successo di queste opere da gigante . . . . Una di queste produzioni, per ciò che riguarda la parte del canto, non potè essere approfondita neppure dopo tre prove (1). La Sinfonia presentava delle difficoltà straordinarie, impossibili a vincersi; per ciò l'assieme ha mancato di energia e la distribuzione dell'ombra e della luce ha lasciato molto a desiderare, così come la sicurezza d'intonazione. Ma in somma non si può pretendere una grande perfezione di dettaglio in una prima esecu-

(1) In realtà le prove d'insieme furono solo due. Duport fu irremovibile e destinò la terza, già fissata, alle prove d'un balletto.

zione d'un'opera tempestata di difficoltà insormontabili. Tuttavia l'impressione è stata straordinariamente grande, splendida, e gli applausi entusiastici, partiti da tutta la sala sono stati degni del grande compositore, il cui genio inestinguibile ha creato un nuovo mondo, scoprendo bellezze sconosciute e neppur presentite nell'arte divina della musica „.

*
* *

Passando dalla cronaca alla critica il resoconto della *Gazzetta* fu ugualmente entusiastico. Ecco quel che vi si legge a proposito del poderoso ingresso dei cori: " Fu là che l'arte e la verità ottennero il loro più bel trionfo! Fu là che si potè dire con ragione: *Non plus ultra.* — Non si saprebbe oltrepassare certi limiti: ed è infatti dar forma all'impossibile il trattare in modo differente le strofe d'una poesia, ponendole ciascuna in un tono ed in un tempo diversi e arrivando, con questa varietà così ben coordinata, ad un effetto straordinario. Però gli ammiratori più ardenti del compositore sono convinti che questo finale, veramente unico nel suo genere, produrrebbe ancora il suo effetto anche in una forma più concentrata...: l'illustre autore sarebbe forse di questo avviso se la sorte crudele non gli togliesse il piacere di udire le proprie creazioni „.

In Germania invece l'accoglienza non fu altrettanto calda. La prima esecuzione fuori dell'Austria pare abbia avuto luogo in un Concerto a Francoforte nel giorno di venerdì 1 aprile, 1825. La seconda fu al Festival del Basso Reno nel 23 maggio dello stesso anno ad Acquisgrana. L'esecuzione fu diretta dall'allievo di Beethoven F. Ries, ma non fu completa in quanto che furono omessi tutto il *Finale* e parte dell'*Adagio*.

La relazione dell'*Allgemeine Musical Zeitung,* meno entusiastica, si chiude con queste parole: " In onta a tutto, possiamo dire di Beethoven, come è stato detto di Händel; grande persino nei suoi errori „.

Ai Concerti del Gewandhaus di Lipsia l'opera fu eseguita sotto la direzione di Schultz il 6 marzo 1826.

Anche allora sull'*Allgemeine Musical Zeitung*, comparve una critica poco benevola. Pare che l'autore ne fosse Fink; la conclusione era la seguente: " Beethoven è sempre un mago, e gli è piaciuto in quest'occasione di presentare qualcosa di soprannaturale, il che questo critico non approva „.

Nei giornali di tre giorni dopo (9 marzo) comparve però il seguente *entrefilet:* " *Una preghiera.* — L'onorevole Corpo di Direttori dei Concerti è vivamente pregato di dare, se possibile, una seconda esecuzione dell'ultima Sinfonia di Beethoven nel concerto pei poveri della Domenica delle Palme, affinchè una ripetizione di questo nobile poema possa farne rivelare le sue più profonde virtù. — In nome di parecchi amici della musica „.

E infatti, per obbedire a questa preghiera, ebbe luogo una 2ª esecuzione nel marzo 29, e una terza fu data nell'ottobre 19 dello stesso anno (quest'ultima senza il *Finale*).

Ma allora la critica si palesò feroce. La stessa *Gazzetta Musicale Universale* di Lipsia, che aveva pubblicato il giudizio favorevole del suo corrispondente di Vienna, stampò quest'altro ben diverso, l'anno dopo: " Si direbbe che ormai la musica s'è proposto di camminare colla testa invece che coi piedi. L'ultima frase è il canto dei disgraziati precipitati dal cielo; si direbbe che gli spiriti degli abissi celebrino una festa di tripudio..... „, e più sotto: " Notevole errore d'un maestro traviato dalla completa sordità. Noi non siamo già così ciechi (ed è fortuna nostra) di non vedere l'ammirevole tessuto di note e di imponenti masse sonore composto in quest'opera; ammettiamo che in questa costruzione vi sia dell'arte: ma noi paragoniamo il tutto al meschino villaggio di Luxor costrutto sopra le rovine della gloriosa Tebe. Lo *Scherzo* sarebbe bello se l'effetto non fosse distrutto dalla lunghezza „.

A Berlino l'esecuzione della Sinfonia fu preceduta da una curiosa staffetta. Möser, il direttore, pensò di scritturare il giovane Felice Mendelssohn, allora un ragazzo di 17 anni, perchè suonasse l'intiera opera al piano, quale un'introduzione

alla esecuzione orchestrale di 15 giorni dopo. Mendelssohn eseguì il suo pezzo di bravura il 13 novembre 1826, nella Jägerhalle, dinanzi i più eminenti musici e dilettanti della città. L'esecuzione orchestrale ebbe luogo il 27 dello stesso mese.

Mendelssohn, più tardi (nel 1836), diresse la Sinfonia ai Concerti del Gewandhaus e a quelli di Düssendorf. La signora Fanny, sua sorella, l'udì allora per la prima volta e così ne scrisse: " Questa gigantesca nona Sinfonia, che è così grande e in parte così abbominevole, come solo l'opera del più grande compositore lo potrebbe essere, fu suonata come da un sol uomo; le più fini *nuances*, i più nascosti significati furono espressi alla perfezione; le masse si fondevano, la musica diveniva comprensibile, e per la massima parte squisitamente bella. Una gigantesca tragedia con una conclusione intesa ad essere ditirambica, ma cadente dalla sua altezza nell'estremo opposto — nel burlesco „.

A Parigi la prima esecuzione della Nona avvenne — sotto la direzione d'Habeneck — in un concerto del Conservatorio ch'ebbe luogo il 27 marzo 1831 (solisti: signore Dorus e Falcon, signori Dupont e Derivis). Un'altra esecuzione avvenne nell'anno successivo e Habeneck pensò di dividere la Sinfonia in due riprese: *allegro* e *minuetto* in principio del programma, *adagio* e *finale* nella seconda parte. Nella terza esecuzione (1834) si ebbe un'altra anomalia e cioè l'*adagio* eseguito prima dello *scherzo*. Questo tempo, inoltre, non fu mai eseguito integralmente da Habeneck. Dal 1834 al 1858 si ebbero a Parigi 19 esecuzioni della Sinfonia, prova questa evidente del favore incontrato.

In Inghilterra la Sinfonia arrivò presto: nel 1825 (Società Filarmonica, 25 marzo). Il successo allora mancò. Ecco quel che ne scrisse Guglielmo Ayrton sull'*Harmonicon:* " Nella presente Sinfonia non scopriamo alcuna diminuzione del talento creativo di Beethoven; essa offre molti tratti perfettamente nuovi e nella sua tecnica formazione palesa una strana ingenuità ed un inabbattuto vigore mentale. Ma con tutti i meriti che indiscutibilmente possiede, è almeno due volte più lunga che non dovrebbe essere; si ripete, e i soggetti, per conse-

guenza, s'indeboliscono per reiterazione. L'ultimo movimento, un coro, è eterogeneo, e, sebbene ci sia molta bellezza vocale in alcune parti d'esso, pure non si può assimilarlo ai primi tre movimenti. Questo coro è un inno alla gioia, cominciante con un recitativo, e messo in rilievo da molti passaggi di *soli*. Quale relazione esso abbia colla Sinfonia, noi non potremmo definire, e qui appunto come in altre parti la mancanza di un piano intelligibile è troppo apparente. Il tratto più originale in questa Sinfonia è il *Minuetto*, e la parte più singolare il susseguente *Trio* — sorprendente perchè in tempo duplo. Fummo anche molto soddisfatti di una nobilissima marcia che è introdotta. Abbandonando il presente soggetto dobbiamo esprimere la nostra speranza che questa nuova opera del grande Beethoven possa esser posta in una forma producibile, che le ripetizioni possano essere ommesse e il coro eliminato del tutto. La Sinfonia sarà udita allora con esclusivo piacere, e la riputazione dell'autore sarà, se possibile, ulteriormente accresciuta „.

Nel 1828 poi lo stesso *Harmonicon*, parlando di altro argomento, diceva a proposito della nona Sinfonia: " Composizione bizzarra. I più caldi ammiratori di Beethoven, se hanno ancora del senso comune, devono deplorare ch'ella sia stata pubblicata. Gli amici di Beethoven, che gli hanno consigliato di far eseguire questa composizione, sono certamente i nemici più spietati della sua gloria „. Ciò non ostante, la Sinfonia ebbe in Inghilterra numerose esecuzioni dopo il 1830, specialmente sotto la direzione di Moscheles. Nel 1852 la diresse Berlioz, nel 1858 Wagner.

Infatti, l'Inghilterra e la Francia furono i paesi in cui la *Nona* ebbe maggiori trionfi. In Italia essa non potè giungere presto, perchè il terreno era qui troppo occupato dalla nostra musica, allora nel suo massimo fiore. Salvo qualche esecuzione frammentaria (dello *scherzo* e dell'*adagio*), la prima esecuzione completa si ebbe nel 1878 a Milano (per merito della Società del Quartetto) in tre consecutivi concerti, 18 aprile, 22 aprile e 26 aprile, i primi due nella sala del Conservatorio ed il terzo al teatro Carcano. Solisti furono le signore Inver-

nizzi e Vaneri, ed i signori Aresi, Bertocchi e Taveggia; direttore Faccio.

Riporto la parte sostanziale del breve articolo pubblicato nella *Perseveranza* da Filippo Filippi l'indomani della prima esecuzione:

" Gloria, trionfo!

" La *Sinfonia Corale* di Beethoven ha commosso, elet-
" trizzato ed ognuno dei quattro tempi ha suscitato entusiasmo.
" C'era un pubblico affollato, ma attento, profondamente im-
" pressionato delle bellezze del capolavoro... Il maestro Faccio
" diede prova di una intelligenza d'interpretazione straordi-
" naria e d'una passione artistica esemplare.„

" Bisogna anche dire che tutti i professori d'orchestra ed
" i cantori ci misero un grande impegno, ecc., ecc.

" Il grande avvenimento artistico è compiuto e merite-
" rebbe un'epigrafe nel luogo stesso della rivelazione, e l'epi-
" grafe potrebbe dire:

" In questa sala
" La sera del 18 aprile 1878
" Per la prima volta in Italia
" Sotto la Direzione del maestro Faccio
" Venne ammirabilmente eseguita
" La *Nona Sinfonia* di Beethoven.
" Il pubblico milanese
" L'ha compresa, gustata, applaudita „.

Aggiungo però questi altri brani tolti dal *Secolo* del 19 aprile: " L'*allegro maestoso*, lo *scherzo* e l'*adagio cantabile* ebbero una esecuzione sufficiente per apprezzare la miriade di bellezze che ingeminano il titanico lavoro, ma non fu così dell'ultimo tempo che raffreddò assai l'entusiasmo destato nell'universale dai primi tre tempi „, del 23 aprile: " la seconda esecuzione della nona Sinfonia avutasi ieri nella sala del Conservatorio riuscì — diciamolo senza ambagi — molto, ma molto infelice. Nell'orchestra gli screzi furono parecchi, sul palco le parti vocali perdettero la tramontana e fu grande ventura se si raggiunse la fine senza mandare il tutto a soq-

quadro „ e del 27 aprile dove, dopo aver riconosciuto che le cose erano andate, al teatro Carcano, un poco meglio e aver constatato i grandi festeggiamenti tributati al maestro Faccio, si legge questa peregrina conclusione: " Abbiamo sentito lamentare che non siasi chiusa la festa con una delle Sinfonie (?) di colui che lo stesso Beethoven riconosceva per grande: l'autore del *Barbiere* „.

Comunque sia, dalla memoria di quelli che hanno assistito a quei concerti ho potuto raccogliere elementi sicuri per cui essi possono essere ricordati come veri avvenimenti artistici, sia pel successo che per l'esecuzione.

Dopo d'allora della Sinfonia si ebbe una nuova esecuzione a Milano nel 1885, ancora per opera della Società del Quartetto (6 e 8 dicembre — solisti: signore Cogetowa e Fabbri, signori Paroli e Limonta — direttore Faccio) ed altre a Bologna con Mancinelli e Martucci, a Roma con Pinelli ed a Torino con Vanzo.

*
* *

Un capitolo speciale va dedicato al vero volgarizzatore della nona Sinfonia, a Wagner. L'ammirazione di Wagner pel capolavoro Beethoveniano fu senza limiti (1). Fin da quando egli studiava a Lipsia, si era ricopiata di sua mano tutta la Sinfonia e alla sera se la collocava — fida compagna — sotto il guanciale (2). Non fu il primo a farla conoscere, poichè

---

(1) Chamberlain nel suo bellissimo libro su Wagner dimostra chiaramente che il dramma wagneriano procede, più che dagli antichi greci, da Gluck o da Weber, dal *Don Giovanni* e dalla *Nona Sinfonia*.

(2) Recentemente è stata pubblicata una lettera scritta da Wagner il 6 ottobre 1830 all'Editore Schott in cui il grande maestro offre una sua riduzione della *Nona*, per piano a due mani, di cui dice d'aver finito il primo tempo.

Questa riduzione pare però non sia poi stata condotta a termine poichè Schott non l'accettò. Non fu mai pubblicata e il manoscritto originale trovasi ancor oggi a Bayreuth negli archivi di Wehnfried.

Habeneck, Moscheles, Mendelssohn, Nicolai — per non stare che ai più grandi — lo precedettero, ma la esecuzione, che sotto la sua bacchetta si ebbe a Dresda nel 1846, fu certamente uno dei giorni più fulgidi e clamorosi nella vita della Sinfonia. La Germania intera parve allora convincersi di quello cui finora non s'era mostrata troppo disposta a credere e, cioè, che la Sinfonia meritasse i massimi onori.

Quando l'esecuzione della Sinfonia fu annunciata si considerò la scelta cattivissima da tutti gli intelligenti di Dresda. I membri del Comitato crearono anche a Wagner delle difficoltà per fargli rinunciare all'insano progetto. Ma, fortunatamente, la fermezza di Wagner e la sua fede profonda permisero che il grande trionfo avvenisse.

Wagner moltiplicò le prove, portò a 300 la cifra dei coristi, dedicò tutto il lungo studio ed il grande amore di cui era capace alla felice riuscita del concerto. Per rendere più accessibile la musica agli uditori pensò anche di redigere un programma in cui essa veniva spiegata e descritta col mezzo di ravvicinamenti poetici ad alcune scene del *Faust* di Goethe.

Il programma merita di essere riportato per intero poichè è del massimo interesse, quantunque lo stesso Kufferath, uno dei più caldi ed intelligenti ammiratori di Wagner, lo chiami una " arditezza interpretativa „ e dichiari di non trovarlo esatto.

« PRIMA PARTE

(Allegro ma non troppo)

Un combattimento di carattere grandioso fra le aspirazioni della nostra anima verso la gioia, e l'oppressione di questa potenza nemica, che si interpone fatalmente tra noi o la nostra felicità quaggiù, tale pare essere l'idea fondamentale della prima parte.

Il grande motivo principale che, semplice e potente, pare sin dal principio scaturire come da un velo che lo cuopriva, potrebbe

tradursi, abbastanza in armonia col senso generale di tutto il poema musicale, con queste parole di Goethe:

...... le lacrime insieme, insieme le pene
E della vita l'intricato errore.

(*Faust.* — Gabinetto di studio, trad. Maffei).

Nella resistenza che l'anima oppone all'aggressione del suo potente nemico, havvi qualche cosa di forte, di nobile e di virile; crescendo gradatamente, questa resistenza raggiunge il suo parossismo verso la metà del pezzo, ove pare ch'essa divenga una lotta accanita fra due lottatori vigorosi, che si svincolano a tratti solo perchè non riescono a vincersi. Qua e là alcuni barlumi, come teneri e pallidi sorrisi di felicità, il cui possesso è lo scopo di tutti i nostri sforzi, che sembra voler cercarci, ma lungi dal quale ci respinge spietatamente il nostro implacabile e perfido nemico. Esso ci ricopre colle sue ali tenebrose oscurando per tal guisa financo le vane illusioni di felicità che ci apparivano: noi ricadiamo allora in uno stato di profonda tristezza; poi la resistenza, la lotta ricominciano contro il demone rapitore della nostra gioia.

Così, oppressione e rivolta — aspirazioni, lotte, slanci, mezze vittorie — accasciamento — nuove lotte, nuovi combattimenti, incessanti vicissitudini; ecco gli elementi di quest'ammirabile pagina, sì affascinante e sì agitata, talvolta sì calma e languida, allorchè essa esprime quello stato di abbattimento dell'anima, quella mancanza assoluta di gioia di cui Goethe fa in queste parole un quadro così vivo:

« Mi sveglio
Con terror la mattina, e con amara
Voglia di lagrimar riveggo il sole,
Perchè so come un voto egli non possa
Nel suo giro dïurno a me far pago;
Perchè so che con poveri sofismi
Togliendo mi verrà fino il presagio
Dei piaceri, e farà con mille abbiette
Minuzie della vita inciampo e lotta
A quanto il mio bollente animo crea.
Poi, caduta la notte, io non mi posso
Meno angosciato coricar. Quïete
Nessuna! e di sgomento orrendi sogni
Mi circondano ».

(*Faust*, id. Trad. Maffei).

Verso la fine della prima parte, questa afflizione dell'anima raggiunge delle proporzioni gigantesche: l'universo intiero è sotto la stretta d'una tristezza cupa e disperata; regina maestosa e terribile, che sembra voler regnare senza partecipi su questa terra — creata tuttavia per la gioia.

SECONDA PARTE

(Molto vivace)

Una specie d'allegrezza selvaggia s'impadronisce di noi fin dalle prime battute di questa seconda parte; è un mondo affatto differente nel quale siamo precipitati, trascinati, il mondo dei vortici inebbrianti: sembra che spinti dalla disperazione noi fuggiamo dinanzi ad esso per raggiungere, coi nostri violenti e incessanti sforzi, una felicità nuova e sconosciuta: imperocchè l'illusione della felicità lontana che noi avevamo intravvista, e il cui dolce sorriso ci aveva per un istante rianimati, è completamente svanita e si trova ora fuori della nostra portata.

Goethe, ancora una volta, esprime queste aspirazioni nella guisa più perfetta pel nostro soggetto.

« Ora in un mar di voluttà s'ingolfi
E s'acqueti il bollor de' nostri affetti!
Ogni più bella meraviglia irrompa
Dal fitto vel della malìa. Nel turbo
Del tempo n'avvolgiam, nell'indefesso
Girar delle vicende. Affanni e gioie,
Lieti e miseri eventi in un perpetuo
Movimento s'alternino; chè solo
Nell'agitarsi senza posa esulta
La natura dell'uomo ».

(*Faust*, id. Trad. Maffei)

Le successive rientrate del motivo di mezzo sembrano ogni volta evocare l'immagine d'una scena di tranquilla felicità: esse respirano il benessere: una certa gagliardia nella gaiezza traspare da questo motivo semplice e sovente ripetuto — qualche cosa di

ingenuo — la serenità che dà il contento di sè. Si è tentati di pensare al quadro dei sentimenti analoghi che ci ha descritti Goethe:

« E sia festa ogni novo
Giorno per certa gente.
Con poco nel cervello,
E gran contentatura,
Givan costoro in circolo ristretto,
Pari al micin novello
Che ruota ruota per ghermir la crosta ».

(*Faust*, Scena della Cantina d'Auerbach. Trad. Maffei)

Ma gioie così meschine non possono essere la meta della nostra caccia alla felicità, delle nostre aspirazioni alle più nobili gioie. Il nostro sguardo si vela o rifugge da queste scene, e nuovamente ci abbandoniamo all'impulso di questa forza che ci costringe a camminare sempre innanzi coll'energia della disperazione, e, senza tregua nè riposo, ci fa correre dietro la felicità che, ahimè, non perverremo pertanto ad afferrare in tal modo. Infatti, giunti alla fine di questa seconda parte, siamo ancora una volta ridotti a quelle stesse gioie prosaiche di poco fa. Senonchè ciò ne disgusta, e respingiamo lungi da noi questo spettacolo con una ruvidezza che tradisce il nostro dispetto.

TERZA PARTE

(Adagio molto e cantabile)

Quale differenza fra questa parte e le precedenti e come tutto va dritto al cuore! Qual purezza in queste divine armonie che versano sulla nostra anima riempita di fiele come balsamo molcente! Quale tenerezza, quale profondità nei sentimenti che si succedono ora alle selvagge aspirazioni, alla febbrile disperazione del nostro cuore! Si direbbe il risveglio d'un ricordo, ricordo di gioie pure, altre volte assaporate.

« Un tempo il bacio
Amoroso del cielo a me scendea
Nei silenzi del sabato, e le squille
Rintoccavano a doppio, e la preghiera
M'era infinita voluttà del core ».

(*Faust*, 1° Monologo. Trad. Maffei).

Con questo ricordo rinascono anche, ammirabilmente espressi dal secondo motivo, quelli inebbrianti slanci del cuore di cui parla Goethe :

> « Ai prati ed alle selve un vago, oscuro
> Desio mi trascinava, e dentro un fiume
> Di lacrime cocenti, in me sentía
> Nascere un mondo ».
>
> (*Faust*, id., Trad. Maffei).

Si direbbero i languori dell'amore, ai quali risponde, col colorito più vivace ed espressivo, il primo tema pieno di promesse e di armonie consolanti; così bene, che appena alla riapparizione del secondo motivo sembrerebbe che l'amore e la speranza si abbraccino per riafferrare il loro dolce dominio sopra la nostra anima sofferente :

> « O potenti, soavi, eteree note,
> Me voi cercate nella polve ? A cuori
> Che non sieno induriti il vostro suono,
> Non a me, si rivolga ».
>
> (*Faust*, id. Trad. Maffei).

Ed è così che palpitante ancora, il nostro cuore respinge, ma debolmente, quelle tenere emozioni; soltanto, il loro dolce potere è si forte che finisce per trionfare della nostra amarezza, già, del resto, intenerita, e, pieni di delirio, ci gettiamo nelle braccia di quei santi messaggeri di felicità pura:

> . . . . . O dolci
> Salmodie, risonate ! il pianto scorre,
> E di nuovo la terra a sè m'allaccia!
>
> (*Faust*, id. Trad. Maffei)-

Sì, la profonda ferita sta per cicatrizzarsi; l'anima si rialza, riprende le sue forze, il coraggio le ritorna. Tuttavia non è ciò che si potrebbe vedere nell'andatura trionfale, in certo qual modo, della perorazione di questo *adagio*. — E, pertanto, rimangono ancora in fondo al cuore delle traccie di quelle bufere che l'hanno sconvolto; ma appena gli antichi dolori dieno indizio di riaccendersi, non so qual fata misteriosa e magica intervenga a versare il balsamo sulla piaga pronta a riaprirsi; e la bufera, finalmente dissipata, non rumoreggia più che da lontano.

QUARTA PARTE

(Presto)

Il passaggio dalla terza alla quarta parte — che comincia con un grido acuto — potrebbe trovare la sua espressione in queste parole di Goethe:

« Ma per quanto io l'aneli, ah no! non piove
Stilla di pace all'anima dolente...
Spettacolo sublime! ah, ma soltanto
Spettacolo! o natura! ove ti abbraccio,
Infinita qual sei? Mammelle, e voi
Inesauste sorgenti d'ogni vita,
Da cui, come lattanti, e cielo e terra
Pendono? a voi mi volgo arso di sete;
Voi sgorgate in ondate, ed io qui languo,
Aimè senza speranza ».

(*Faust*, Faust e lo Spirito. Trad. Maffei).

Sin dalle prime battute di questa quarta parte, la musica di Beethoven assume decisamente un accento più « parlante »; essa perde il carattere della musica puramente istrumentale, che è essenzialmente quello dei tre primi pezzi, e che si manifesta mediante la vaga indefinitezza dell'espressione. L'andamento del poema musicale spinge ad una soluzione che non può esprimersi che mediante il linguaggio umano. Ammiriamo come il maestro, mediante questo commovente recitativo dei violoncelli e dei contrabbassi, prepari l'intervento della parola e della voce, in guisa da farla attendere come necessaria; la recitazione istrumentale, che eccede giá i limiti della musica assoluta, si oppone agli altri istrumenti come per affrettare mediante la sua eloquenza appassionata la soluzione; essa si trasforma finalmente in un tema cantabile semplicissimo, la cui onda, animata dal soffio della gioia, trascina poco a poco tutti gli strumenti dell'orchestra, e s'innalza così ad altezze prodigiose. Lo si direbbe un ultimo tentativo di Beethoven per dipingere in un modo chiaro e preciso, mediante la sola musica istrumentale, la gioia inalterabile d'una

felicità sicura, non avendo altri limiti che sè stesso. Ma la materia non si piega al giogo di questa determinazione; siccome il mare infuriato, essa schiuma e si ribella, poi ricade; e, più acuto che poco fa, viene a risuonare al nostro orecchio il grido selvaggio caotico della passione insoddisfatta. Ecco che una voce umana dall'espressione chiara e ferma, impone silenzio al turbine dell'orchestra: non si sa che cosa si debba ammirare di più, l'arditezza ispirata o la candidezza d'animo profonda del maestro che fa, a mezzo di questa voce, rivolgere agli strumenti la seguente apostrofe: « amici basta con questi accordi; intoniamo dei canti più piacevoli e giocondi ».

A tali parole la luce si proietta sul caos; finalmente noi abbiamo conquistato un mezzo d'espressione preciso e intelligibile; finalmente ci sarà dato di sentire — espresso in un modo lucido, indubitabile, col soccorso della musica istrumentale, elemento sottomesso e docile — ciò che la nostra anima, nel turbamento delle sue aspirazioni alla gioia, considera come il grado più elevato della felicità:

« O joie! divine étincelle (1),
Fille aimable de l'Élysée,
Nous pénétrons avec ivresse,
Joie céleste, dans ton sanctuaire.
Tes charmes renouent les liens
Que l'usage avait impudemment brisés.
Et tous les hommes deviennent frères,
Sous ton aile bienfaisante.

« Toi, qui as connu le bonheur
D'une amitié sincère et partagée,
Toi, qui as conquis une douce compagne,
Mêlez vos transports aux nôtres.
Qu'il vienne aussi, celui qui, sur cette terre,
S'est attaché ne fût-ce qu'une seule âme!
Mais que le malheureux isolé
Reste en larmes loin de nous ».

(1) Dei frammenti dell'Ode alla Gioia di Schiller, che in questo programma ricorda Wagner, ho pensato di riportare una traduzione francese per non ripetere il testo tedesco o il testo italiano, che più avanti dovrò citare per intero, e per far così conoscere al lettore l'ode di Schiller in varie forme.

« La joie est versée à tous les êtres
Par toutes les mamelles de la nature,
Les méchants comme les bons
Suivent sa route semée de roses.
L'ivresse des baisers et l'ivresse de la vigne,
C'est elle qui nous donne tout cela, et l'amitié jusqu'à la mort.
La volupté n'est pas plus refusée au vermisseau
Qu'au chérubin debout devant Dieu ».

S'avvicinano delle fanfare belliche e marziali, ecco giungere un drappello di giovani eroi il cui generoso ardore si manifesta mediante queste parole:

« Joyeux, comme les soleils du Très-Haut
Volent à travers la voûte des cieux,
Courez, frères, votre carrière,
Avec l'allégresse du héros qui marche à la victoire ».

Questo ci presenta una specie di combattimento giulivo che l'orchestra sola descrive. I giovani si precipitano coraggiosamente nella mìschia; la gioia sarà il prezzo della vittoria. Citiamo un'ultima volta Goethe:

« Merta sol libertade e vita chi
Di conquistarle è astretto dì per dì ».

Ora la vittoria che noi volevamo fiduciosi, è nostra; il sorriso della gioia viene a ricompensare i nostri sforzi e l'allegrezza della felicità conquistata erompe al di fuori:

« O joie! divine étincelle . . . . . ».

Allora con questo sentimento profondo d'inesprimibile felicità si effonde il nostro amore per l'umanità: in preda ad un santo delirio ci strappiamo agli abbracci del genere umano intero, per volgerci verso il Creatore, di cui proclamiamo la vivificante esistenza, con tutta la sincerità del cuore. In questo momento di suprema estasi, crediamo nelle profondità semi palesi dell'etere azzurro:

« Monde immense, je t'enlace
Dans mes bras, jeunes et vieux..
Frères, par de là les cieux,
Règne un bon Père,

Tu t'inclines, monde immense?
Pressens-tu le Créateur?
Lève ton regard sans peur.
C'est là-haut qu'est la Clémence ».

Pare che per una specie di rivelazione noi si giunga a quel consolante pensiero « che l'uomo è stato creato per la Gioia ». Forti di questa fede noi ci rimandiamo dagli uni agli altri le nostre grida d'allegrezza:

« Monde immense », etc.
« O joie, divine étincelle », etc....

Imperocchè ora, in questa santa alleanza della fraternità umana consacrata dalla Divinità, ci è dato di poter assaporare la gioia pura. Non è più l'emozione pungente che ci faceva dire poco fa:

« Tu t'inclines, monde immense?
Pressens-tu le Créateur? »

Noi rispondiamo ora:

« Lève ton regard sans peur,
C'est là- haut qu'est la Clémence »,

colla fede profonda in questa verità rivelata, benefacente e dolce.

E allora, appartenenti per intero alla felicità, che possiamo infine gustare, ci abbandoniamo alla gioia con tutta la candidezza del fanciullo. Ah! l'innocenza del cuore ci è ritornata, e la gioia stende sopra noi le sue ali tutelari:

« Joie, divine étincelle, fille de l'Elysée! ».

A questi dolci sfoghi segue ora l'entusiasmo. Noi stringiamo il mondo intero contro i nostri petti, e siccome il rombo del tuono, siccome il murmure dell'onda schiumante, i nostri canti e le nostre grida risuonano nell'aria; la terra si agita; una benefica commozione la rianima pel piacere dell'uomo; cui Dio diede la Gioia, onde fosse felice.

« Monde immense, je t'enlace
Dans mes bras, jeunes et vieux.
Frères, par de là les cieux,
Règne la suprême grâce!
O joie! divine étincelle!

*
* *

Non farà stupore a nessuno se affermerò che fra le nove Sinfonie è l'ultima quella che produsse più grande disparità di giudizî. Berlioz mette in rilievo questo fatto, nell'*À travers chants*, immaginando le risposte di tre interlocutori ad uno stesso interrogante e riassumendo burlescamente i giudizî di varî giornali:

— Come trovate voi quest'opera?

— Immensa, magnifica, schiacciante!

— Strano: io mi sono mortalmente annoiato.

— Quanto a me — risponde un italiano — la trovo inintelligibile o piuttosto insopportabile..... non c'è melodia. Ma del resto ecco varî giornali, leggiamo:

Primo. La Sinfonia con cori di Beethoven rappresenta il punto culminante dell'arte moderna; l'arte non ha finora prodotto nulla che le si possa paragonare per la nobiltà dello stile, la grandezza del piano e la finitezza dei dettagli.

Secondo. La Sinfonia con cori di Beethoven è una mostruosità.

Terzo. Quest'opera non è del tutto spoglia di idee, ma esse sono mal disposte e non formano che un insieme incoerente e manchevole di attrattive.

Quarto. La Sinfonia con cori di Beethoven contiene dei magnifici passi, tuttavia si vede che le idee mancavano all'autore e che, la sua immaginazione esaurita non sostenendolo più, egli si consumava in isforzi spesso felici per supplire all'ispirazione coll'arte. Qualche frase che vi si trova è trattata in modo superiore e in un ordine perfettamente chiaro e logico. Insomma è l'opera molto interessante d'un genio stanco.

Scudo aveva già riassunto questa dimostrazione di Berlioz dicendo che " la nona Sinfonia è una pietra di discordia lanciata fra i critici di tutti i paesi ".

Infatti, oltre ai giudizî più sopra citati, troviamo che, per esempio, Fétis, del quale già il lettore conosce gli appunti mossi alle opere di Beethoven della terza maniera, chiama decisamente la nona Sinfonia " l'aberrazione d'un genio che si spegne ". Dietro a questo parere autorevole, mille altri ne nacquero, ora *ab irato* perchè la musica pareva incomprensibile, ora con un senso di commiserazione per la sordità di Beethoven, causa di tanti errori.

Marcillac è meno *tranchant,* ma in fondo anch' esso non benevolo, specialmente per l'introduzione dei cori nella Sinfonia, che egli giudica sbagliata esteticamente e non riuscita nel caso concreto.

Anche l'Oulibicheff — ormai il lettore può crederlo da sè, senza aver sotto gli occhi il testo, che mi accadrà poi più avanti di esaminare — è fra gli avversarî. Però la sua critica non appare molto più grave di quella fatta ad altre Sinfonie. In sostanza l'Oulibicheff non sa nascondere la sua gioia per gli errori che scopre ad ogni tratto, e mette nella sua demolizione un certo carattere di *suffisance* quasi come chi crede di perder tempo nel sostenere una accusa troppo fondata.

Ma giova notare come se nel passato questa disparità di giudizî era stridente, si debba oggi ritenerla quasi scomparsa nei più moderni commentatori. C'è voluto per convincer tutti il successo in pubblico ed il parere del buon senso, riassunto in modo brillante, già fin dal 1850, da queste righe di Delacroix, il famoso pittore: " Io so bene che all'ultima parte dell'opera i sapienti ed i conoscitori rifiutano la loro approvazione; in presenza di questa produzione grandiosa, poco nota ancora e destinata forse a rimanere tale per molto tempo, gli artisti, gli uomini del mestiere esitano nei loro giudizî, ma quando si pensa che le opere della seconda maniera trovate a tutta prima indecifrabili, riuscirono ad ottenere il consenso generale e sono oggi considerate come capolavori, io le darei ragione contro il mio stesso sentimento e crederei, questa volta, come molte altre, che si indovina scommettendo pel genio . . . ".

Vediamo dunque alcuni di questi ultimi giudizî:

Lucas: " Se essa non è l'opera più pura di Beethoven, è certamente quella che si avvicina di più al sublime „.

Berlioz: " Quest'opera è la più magnifica espressione del genio di Beethoven „.

Schuré: " Secondo noi questa grande e ardita affermazione assicura a Beethoven un posto unico fra gli artisti moderni... Genio di fuoco, pensatore ardito, idealista insaziabile, egli cerca quelle aspre cime da cui i più sterminati orizzonti si presentano all'uomo come per mostrargli l'abisso del nulla sotto il freddo sorriso dell'infinito. Egli anelava di vincere in questa lotta e di conquistare, al di là di questi luoghi terribili, una certezza, una patria ed una umanità degna del suo grande cuore. Si direbbe che, presentendo il nemico del nostro secolo, lo spettro del pessimismo pronto a rovesciarsi sullo spirito umano, egli abbia voluto sconfiggerlo „.

Wagner, è noto, scrisse nell'*Opera e dramma* che questa sarebbe sempre rimasta l'*ultima Sinfonia,* poichè più in là non si può andare: " Vi sono ancora degli ingenui che continuano a scrivere Sinfonie, senza aver neppure il sospetto che l'ultima è stata scritta da tempo „.

Ernouf: " Per nostro conto noi troviamo che Beethoven non s'è mai elevato più in alto, però non disconosciamo i difetti di questa produzione colossale „. Il difetto capitale, secondo l'Ernouf è la lunghezza.

Brenet si dichiara " ammiratore commosso di una delle più grandiose concezioni del genio umano „.

Grove dice che la musica orchestrale non andrà mai più in là.

Barbedette: " La nona Sinfonia sta a Beethoven come il *Faust* a Goethe: l'uno s'era riassunto nel *Faust,* l'altro si riassunse nella nona Sinfonia. Dopo aver attraversato tutte le angosce e tutti gli uragani del pensiero, dopo aver pianto a lacrime di sangue, il gran genio, stanco delle prove del mondo, spiega le ali e s'eleva a quella sfera ideale ove il dolore cessa, e di là, guardando al mondo terrestre, benedice l'opera di Dio e canta la gioia, con Schiller. — Faust finisce così: dopo le battaglie della vita si addormenta nel perdono e nella beatitudine eterna „.

Filippi: (corrispondenza da Vienna, 1860, alla *Perseveranza*): " Eccomi al colosso dei colossi, alla tanto discussa ed ora trionfante nona Sinfonia. Qui il mio, dicasi pure, facile entusiasmo si è risvegliato completamente; qui ho veduto la grand'anima di Beethoven prorompere e vidi non già la musica dell'avvenire, ma l'avvenire della musica, chiaro e circondato di una aureola luminosa ".

La collana si potrebbe continuare ancora lungamente. Chiudiamola con un brano bizzarro del Lenz;

" Il lettore vorrà perdonarmi un ricordo particolare, in grazia delle persone alle quali si riferisce. Quando si eseguì la nona Sinfonia per la prima volta a Pietroburgo (Società Filarmonica, 7 marzo 1836), io incontrai, ad una prova, Glinka, il celebre compositore.

" Noi stavamo su alcuni gradini vicino alle finestre che dalla sala d'Engelhard guardano la fiumana incessante che passa per la grande arteria di Pietroburgo. Glinka disse, dopo l'*allegro:* " mettiamoci per terra, sarà più decente " ed egli si sedette sul tappeto verde che ricopriva i gradini. Il sentimento che io provava era d'andar a cacciarmi nelle cantine della casa d'Engelhard, sotto le botti, se la Sinfonia avesse potuto intendersi di là. Allo *scherzo* Glinka gridò, cacciandosi la testa fra le mani: " Ma è impossibile arrivare fino a questo grado di bellezza! ". Egli piangeva. Io riconobbi che non avrei potuto trovarmi ai fianchi d'un artista più grande. Io non conservo nessuna più grande impressione in musica, malgrado la mediocrità dell'esecuzione. Uscendo dalla sala trovai, sul ponte di Rasan, il pianista compositore Wplweiler, notevole talento, rapitoci da una morte prematura. Erano le cinque: " ho fame... — egli mi disse — e desidererei pranzare con voi, dopo l'inverosimile Sinfonia che abbiamo sentito ". Entrammo in un *Restaurant* lì vicino. Appena seduti... io cominciai a descrivere le mie impressioni. Le ore passavano. Wolweiler mi interrompeva di tempo in tempo colle parole del *menu*. Le interruzioni finirono tuttavia per farsi più rade, poi cessarono del tutto, e io amo di attestare il fatto che noi eravamo tutti e due molto commossi, a scapito del proverbio che ventre affamato non ha orecchie.

" Wolveiler aderì alla mia idea che bisognava celebrare quell'avvenimento coll'astinenza. Così due intrepidi mangiatori, due persone che potevano comodamente pagarsi un buon pranzo, uscirono dal *Restaurant* senza aver toccato cibo... „.

Quod Dei advertant per i miei lettori.

***

Nella storia della nona Sinfonia vi sono ancora alcune notizie complementari cui si deve accennare.

La sua pubblicazione — intanto — che avvenne a Magonza, editore Schott, alla fine del 1825 o al principio del 1826, assieme alla *Messa in re.*

Beethoven, nel 1824, aveva indirizzato a varî editori — Diabelli di Vienna, Probst di Lipsia, Schott di Magonza, Schlesinger di Berlino ed altri — l'offerta di queste sue opere. È interessantissimo conoscere alcune delle risposte che gli pervennero. Quella di Probst:

" Avrei volentieri stampato la vostra nona Sinfonia per meritarmi la vostra confidenza e assicurarmi la vostra buona amicizia; disgraziatamente le contraffazioni che si fanno dappertutto, e specialmente in Austria, delle pubblicazioni germaniche, mi impedisce di concludere quest'affare e di far onore alla vostra opera. Io vedo già a Vienna dei ladri pronti a godersi le vostre opere facendo torto a coloro che hanno sostenuto dei sacrifizi per avere qualche cosa di buono. Così, per evitare questo brigantaggio, nessun editore osa più pubblicare un'opera importante „.

Diabelli aveva risposto che si sarebbe assunto soltanto la stampa della *Messa.*

Schott offerse di comperare la Sinfonia e la Messa mediante una somma da pagarsi in quattro rate semestrali. Verso il luglio del 1824 il contratto era conchiuso: per la Messa 1000 fiorini, per la Sinfonia 600 fiorini. E in questi termini la Casa Schott lo ratificò: " Non vogliamo tardare a rispondere

alla vostra onorata del 3 corrente, e vi preveniamo che abbiamo impartite istruzioni colla Casa Fries e C. perchè essa si incarichi di farvi i pagamenti alle scadenze. Vi preghiamo dunque di voler consegnare i due manoscritti e cioè la Messa in *re* e la nuova grande Sinfonia, ai signori Fries e C. „.

L'edizione prima portò i numeri 2,322 (partitura) e 2,321 (parti). Nel 1867 i signori Schott pubblicarono una seconda edizione con questi stessi numeri e le piastre incise della prima edizione furono distrutte. Nel 1864 era apparsa la edizione " critica et corretta „ di Breitkopf e Härtel. Ma — osserva il Grove — nessuna di queste edizioni riproduce con precisione l'originale.

I segni di metronomo della nona Sinfonia sono fra i pochi messi da Beethoven stesso alle sue opere. La decisione di Beethoven fu questa volta cagionata dal fatto che la Sinfonia aveva la probabilità di andare in Inghilterra ove le indicazioni metronomiche erano, per parere di Ries e Schutz, necessarie. Però nella prima edizione esse non figurarono e quelle apposte tanti anni dopo — spesso anche dietro suggerimento dei varî interpreti (Berlioz, Habeneck, Wagner e Lamoureux) — non sono sempre esatte.

b) ANALISI.

Chi mai — si leggeva nei *Signaux pour le monde Musical* del 1852 — dopo l'ottava Sinfonia, semplice, innocente, gaia, capricciosa, poteva prevedere che la Nona si sarebbe elevata gigantesca, si sarebbe distesa colle sue ali smisurate, lei così eterogenea nella forma e nel pensiero?

È questa infatti l'impressione più generale e più immediata. Dopo aver vissuto coll'ottava, ognuno si sente trasportato dalla nona Sinfonia in un mondo sconosciuto, in un ambiente nuovo. V'è chi — fatti i primi passi — si rifiuta di penetrar più addentro; come v'è chi resta affascinato e non vorrebbe più tornar indietro, ma l'uno e l'altro si trovano

concordi nella sorpresa, nello sbalordimento, e quasi direi nel proporsi un dilemma: siamo ancora nel campo della musica pura o è questa invece musica drammatica?

Tuttavia questo dubbio, questi sentimenti che a tutta prima vi si presentano, voi li vedete dileguare lentamente sotto i raggi stessi della Sinfonia. Man mano che essa vi diventa famigliare, lo sbigottimento cessa, il dramma sfuma, la composizione apparisce nelle sue linee chiare e purissime e vi trovate semplicemente di fronte la conclusione più logica e più grande che mente umana possa immaginare di tutte le creazioni sinfoniche di Beethoven, il coronamento superbo e non inaspettato di uno splendido edificio.

La costruzione imponente s'era innalzata colle poderose colonne; l'ottava Sinfonia pareva fosse giunta colla sua genialità ad abbellire i capitelli, a decorare gli ultimi fregi; mancava la cupola che da un lato la completasse, dall' altro si elevasse grandiosa ed ardita verso le più alte sfere. Ed è venuta la Nona.

Non così la pensano tutti, è vero. Non mancano autorevoli commentatori che, giudicando non solo di prima impressione, ma anche in seguito a lungo e coscienzioso esame, vi parlano di Sinfonia drammatica o di Dramma sinfonico; non mancano le opinioni che partendo dall'elemento corale introdotto nella Sinfonia vogliono attribuirle nuove e distinte caratteristiche; non mancano — dirò meglio, non mancarono, poichè oggi non si odono più — espressioni che suonano malcontento e indignazione per arditezze riuscite intollerabili anche a chi aveva applaudito alle precedenti opere di Beethoven. V'è, in una parola, chi vede fra le prime otto e la nona Sinfonia una interruzione, un distacco, un abisso.

Ma queste mi paiono opinioni meno dimostrabili, meno sicure. Chi ha seguito, leggendo queste pagine — con una pazienza che mi suggerisce le più sincere azioni di grazie — lo svilupparsi progressivo della forma sinfonica compiuto per opera del genio di Beethoven, è ormai convinto che della divisione in *tre stili* non si possa parlare con esattezza. Il progresso non è graduale in tutti gli elementi della Sinfonia

dall' una all' altra delle nove; qua la forma pare s'arresti o ritorni sui suoi passi per lasciar camminare più libera la sostanza, altrove, invece, accade il contrario. Ma la marcia in avanti è continua e ben decisa allo stesso scopo; essa arriva trionfalmente alla Nona e allora le file si rinserrano, quelle forze che son venute man mano ingigantendosi si esplicano con isforzo decisivo ed ordinato. Poi il *riposo* diventa necessario: più in là non si può procedere nè meglio si può fare.

Dall' *Introduzione* ingrandita alla *coda* allungata, la Sinfonia intera era venuta man mano raggiungendo il più libero sviluppo delle linee precostituite; il dogma tematico grado grado s'era fatto meno rigido, l'orchestra si era completata, la ricerca di tutti i possibili effetti fonici ed armonici si era sbizzarrita fino a che la materia lo permetteva. Come mai passando da questo preordinato complesso alla Nona si può trovare un salto?

Ma... c'è ancora un *ma*.

Ammesso pure che la Nona sia, nella sua maggior parte, una sintesi delle precedenti Sinfonie, si può ancora dire da chi opina diversamente: come spiegate l'elemento nuovo, inaspettato che entra a far parte del suo *finale*? Come giustificare, ricorrendo al passato, l'uso dei cori? Nè Beethoven, nè altri mai prima di lui, era ricorso al canto scrivendo una Sinfonia. Qui l'innovazione, la differenza sostanziale è evidente.

Si risponde facilmente ricercando l' ufficio riservato a questa specie di perorazione, che pare arrivi alla fine del discorso per coronarlo, non per aggiungere nuovi argomenti.

*
* *

Ma intanto è necessario che il lettore faccia “ più ampia conoscenza „ — come direbbe Falstaff — con questi cori.

Il testo cantato è tolto dalla *Schillers Ode, an die Freude* (1785) che qui sotto riporto, mettendole a fianco la traduzione italiana di Priamo Venier (la più letterale che ho trovata). Le strofe segnate colla riga a sinistra non furono musicate da Beethoven.

Freude, schöner Götterfunken,
Tochter aus Elysium,
Wir betreten feuertrunken.
Himmlische, dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng getheilt;
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.

Oh gioia, o tu d'Iddio pura favilla
Figlia del cielo donde scendi a noi,
Ebbri il cor del piacer, che in lui scintilla
Mettiamo il piè ne' santuari tuoi.
L'incantesimo tuo stringe e rinserra
Quanto di separar moda ha costume
L'uomo all'uom è fratel, nè si fa guerra
Là dove ai voli tuoi chiudi le piume.

CHOR.

Seid umschlungen, Millionen!
Diesen Kuss der ganzen Welt!
Brüder-überm Sternenzelt
Muss ein lieber Vater wohnen!

CORO.

Vi riunisca, fratelli a milioni
O mortali, il più tenero amplesso
Al di sopra dei nembi e dei tuoni
Vive l'ottimo Padre e Signor;

Wem der grosse Wurf gelungen,
Eines Freundes Freund zu sein,
Wer ein holdes Weib errungen,
Mische seinen Jubel ein!
Ja-wer auch nur *eine* Seele
Sein nennt auf dem Erdenrund!
Und wers's nie gekonnt, der stehle
Weinend sich ans diesem Bund.

Quel, cui diede propizia la sorte
Fido amico un amico trovar;
Quel che amabile onesta consorte
Possedere qua giù può vantar,
E chi pure nel seno a natura
Contar può come sua una creatura
Venga nosco e del tempio le volte
Faccia lieto di gioia eccheggiar.
L'infelice cui tanto non lice
Vada altrove gli affanni a sfogar.

CHOR.

Was den grossen Ring bewohnet,
Huldige der Sympathie!
Zu den Sternen leitet sie,
Wo der Unbekannte thronet.

CORO.

Simpatia dell'amor vivo raggio
Tu che guidi del Cielo al Regnante
Tu dovunque godrai dell'omaggio
Di chi sente e capace è d'amar.

Freude trinken alle Wesen
An den Brüsten der Natur;
Alle Guten, alle Bösen
Folgen ihrer Rosenspur.
Küsse gab sie uns und Reben.
Einen Freund, geprüft im Tod;
Wollust ward dem Wurm gegeben,
Und der Cherub steht vor Gott.

Generosa natura dispensa
Quanto adorna e provvede la mensa;
Non vi ha gioia in un'anima pura
Che non dia liberale natura.
Sino al verme che schiacci col piede
Di sua possa egualmente la fede
Che da quel sino all'angiolo stesso
Col più saggio costante progresso
Sa il creato al piacere animar.

CHOR.

Ihr stürzt nieder, Millionen?
Ahnest du den Schöpfer, Welt?
Such' ihn überm Sternenzelt!
Ueber Sternen muss er wohnen.

Freude heisst die starke Feder
In der ewigen Natur.
Freude, Freude treibt die Räder
In der grossen Weltenuhr.
Blumen lockt sie aus den Keimen,
Sonnen aus dem Firmament,
Sphären rollt sie in den Räumen,
Die des Sehers Rohr nicht kennt.

CHOR.

Froh, wie seine Sonnen fliegen
Durch des Himmels prächt'gen Plan,
Wandelt, Brüder, eure Bahn,
Freudig, wie ein Held zum Siegen,

Aus der Wahrheit Feuerspiegel
Lächelt sie den Forscher an.
Zu der Tugend steilem Hügel
Leitet sie des Dulders Bahn.
Auf des Glaubens Sennenberge
Sieht man ihre Fahnen wehn,
Durch den Riss gesprengter Särge
Sie im Chor der Engel stehn.

CHOR.

Duldet muthig, Millionen!
Duldet für die bess're Welt!
Droben überm Sternenzelt
Wird ein grosser Gott belohnen.

CORO.

Genuflessi cadete a milioni
Adorando del tutto l'Autore,
Al di sopra dei nembi e dei tuoni
Splende desso d'immensa bontà.

Le forti ruote che dan moto al tutto
Preparò già da secoli natura;
Le ruote su cui girasi il costrutto
Medio, fabbricò, mantien natura,
Se da' sensi 'l bel fior, se sbuccia il frutto,
Se il sol riluce è l'opra di natura,
Essa le sfere fa girar nel vuoto,
Ma il come all'uom resterà sempre ignoto.

CORO.

Del cielo gli ammirabili precetti
Seguiam figli di lei lieti e sommessi
E quai guerrieri eletti
Corrono ebbri di gloria.

Fra la morte e i perigli
Incontro alla vittoria;
Forti così della natura i figli
Mostrar debbonsi, allora
Che suoni l'ultima ora.
Essa di verità dall'igneo speglio
Al suo contemplator ride serena,
Il paziente rassegnato veglio
Alla scoscesa vetta amica mena
Il suo vessillo a sventolar si vede
Sulla splendente cima,
Ove la fè risiede;
E dallo schiuso feretro dai fori
Vedesi lieta fra i celesti cori.

CORO

Nel difficil sentier della vita
Coraggiosi avanziamo a milioni,
Al di sopra dei nembi e dei tuoni
Miglior vita ci serba, ci addita
Chi può solo in eterno bear.

Göttern kann man nicht vergelten;
Schön ist's, ihnen gleich zu sein.
Gram und Armuth soll sich melden
Mit den Frohen sich erfreun.
Groll und Rache sei vergessen,
Unsern Todfeind sei verziehn.
Keine Thräne soll ihn pressen,
Keine Reue nage ihn.

Chor.

Unser Schuldbuch sei vernichtet!
Ausgesöhnt die ganze Welt!
Brüder-überm Sternenzelt
Richtet Gott, wie uir gerichtet.

Freude sprudelt in Pokalen,
In der Traube goldnem Blut
Trinken Sanftmuth Lannibalen,
Die Verzweiflung Heldenmuth—
Brüder, fliegt von euren Sitzen,
Uenn der volle Römer kreist,
Lasst den Schaum zum Himmel spritzen:
Dieses Glas dem Guten Geist!

Chor.

Den der Sterne Wirbel loben,
Den des Seraphs Hymne preist,
Dieses Glas dem guten Geist
Ueberm Sternenzelt dort oben!

Festen Muth in schwerem Leiden,
Hilfe, wo die Unschuld weint,
Ewigkeit geschwornen Eiden,
Wahrheit gegen Freund und Feind,
Männerstolz vor Königsthronen,—
Brüder, gält' es Gut und Blut —
Dem Verdienste seine Kronen,
Untergang der Lügenbrut!

Non può farsi d'un Nume l'eguale
L'uom che viene piangendo alla luce;
Ma imitarlo a ciascuno è concesso,
Chè il mortal che solleva il mortale,
Che sul retto sentier si conduce,
Che vendetta, che l'odio ha in orrore,
Che al crudel suo nemico perdona,
Al supremo già tiene d'appresso,
E tranquillo di mente e di cuore
L'ora estrema si vede intimar.

Coro.

Di costoro le colpe all'oblio
Dall'eterno saran destinate;
Da lassù tuonò all'uomo già Dio:
Qual tu fosti coll'uomo vivendo
Tal morendo mi devi trovar.

Il guerrier baldanzoso tracanna
I licori a ricolmi bicchieri,
Di godere il tormento lo affanna
Sino a che fra mentiti piaceri
Disperato si senta mancar.
Ah! di Marte, o fratelli, aborrite
Le cruente conquiste e la gloria
Dal vapor d'inumana vittoria
Non lasciatevi incauti guidar.

Coro.

Ai piaceri, alla gloria aspiriamo,
Che del Ciel sono provvidi doni;
Al di sopra dei nembi e dei tuoni
Gli uni e l'altra sol ponno regnar.

Chi fermo a sopportar mostrasi i guai
Ch'accompagnan dell'uom la fragil vita;
Chi a vile inganno non ricorre mai;
Chi all'oppressa innocenza appresta aita;
Chi dell'uom sostien fermo il decoro
Tarpe a menzogna l'ali ed avrà alloro!

CHOR.	CORO.
Schliesst den heil'gen Zirkel dichter,	Stretti stretti, riuniti, o mortali
Schwört bei diesem goldnen Wein,	Al cospetto del Sommo Regnante
Dem Gelübde treu zu sein,	Indivisi, nei beni, nei mali
Schwört es bei dem Sternenrichter!	Giuri l'un l'altro sempre d'amar.

Da questo testo appare evidente il significato dell'Ode intera. È un inno alla gioia.

Ma non così la intesero tutti. Racconta il Nohl che Schiller in origine aveva scritto: " Libertà, bella scintilla della divinità „ (*Freiheit Schoener Goetterfunken*). Ma la parola *libertà* avendo dato sui nervi alla censura austriaca d'allora, questa impose a Schiller di sostituire a " *libertà* „ la parola " *gioia* „. Schiller, piegando il capo, dovette confortarsi nell'idea che i suoi contemporanei avrebbero saputo leggere, tra le linee di quell'inno, il vero significato.

Una conversazione trovata in uno dei libretti di Beethoven parrebbe confortare la verità di quest'asserzione. Avendo Beethoven comunicato a qualche amico l'ardito disegno di musicare l'Ode di Schiller, uno di loro lo pose in guardia contro le tendenze reazionarie del governo austriaco. In questa conversazione parlasi di *troppa polizia, di spie, di oscurantismo* e cose simili. Ad un certo punto salta su il poeta Grillparzer e si lamenta della tirannia imposta a' suoi scritti dalla censura: dice non essere più possibile esporre liberamente il proprio pensiero; e che presto converrebbe rifugiarsi nell'America del Nord. Ai quali rimpianti Beethoven risponde: " Se la parola è divenuta sospetta, fortunatamente le note, che sono le plenipotenziarie delle parole, sono tuttora libere „.

Con questi fatti, resi anche più verosimili dalle tendenze liberali di Beethoven, il Wilder sostenne ch'egli avesse inteso di musicare un inno alla libertà. E nel 1882 pubblicò una nuova versione — seguita nei concerti Lamoureux — con cui trasformò il coro finale in una specie di Marsigliese.

Ma contro la nuova teoria s'alzarono da tutte le parti contestazioni e proteste. Kufferath — dopo aver dichiarato che l'affermazione del Nohl è sprovvista di prove — così

le riassume: “ Confesso che non so capire in che questa sostituzione possa giovare alla chiarezza dell'ode di Schiller che non contiene, del resto, nessun punto oscuro. Io vedo invece nettamente ciò che l'opera può perdere nel cambio. Noi comprendiamo benissimo, anche nella più prosaica traduzione francese, che Schiller ha voluto cantare non la gioia volgare, l'ebbrezza grossolana, materiale, ma la gioia ideale, la contentezza morale e filosofica, il possesso della pace del corpo e dello spirito, in seguito al completo ritorno delle armonie necessarie e mai raggiunte in terra. Il suo poema è un atto di fede antipessimista, fortemente colorito da idee panteistiche. Il pensiero è alto e degno del genio di Schiller; esso è inoltre geniale, personale e assai caratteristico. Mettete invece a quel posto l'idea della libertà e cadrete immediatamente nella più comune banalità „.

Il Wilder, per confortare la sua opinione, aveva asserito che in tedesco i vocaboli *Freude* e *Freiheit* hanno lo stesso valore ritmico. Ma il Kufferath fece rilevare che *Freude* si compone di una lunga e d'una breve (trocheo) mentre *Freiheit* risulta o da due brevi (pirrico) o da due lunghe (spondeo). L'ode è tutta composta di trochei e la musica stessa, specialmente nella seconda parte, accentua questa disposizione quando di frequente si esplica in una nota bianca (lunga) seguita da una nera (breve).

Ma vi sono altri argomenti: come giustificare che Schiller abbia voluto che si intendesse per libertà e non per gioia quella ch'egli chiama figlia dell'Eliso? È questo forse il soggiorno dei patrioti e non piuttosto — per consenso generale — quello dei felici? — Come mai spiegare l'appello fatto a coloro “ che hanno la fortuna di essere amici di un amico o che hanno conquistato una dolce compagna „ in rapporto ad un'idea di libertà? — Come comprendere la voluttà, il cherubino che guarda Dio in faccia, il brillare del sangue rosso nell'uva e tant'altro simile?

Quanto all'intenzione di Schiller pare dunque non vi possano essere dubbî. Ch'egli abbia voluto cantare la libertà è tutt'al più una leggenda. Ma, data questa, non è possibile che

Beethoven, credendovi dal canto suo, abbia inteso musicare non l'ode alla gioia ma la presunta ode alla libertà? Wilder risponde recisamente così: non sentite gli accenti guerreschi che risuonano nell' ode e pare conducano un eroe alla conquista, e, in fine, la calma del corale che si perde in armonie liturgiche e solenni?

Ma è facile obiettare: 1° che nei quaderni di schizzi di Beethoven dell'epoca 1811-12, si trova un tentativo di applicare le parole di Schiller ad un tema che poi fu utilizzato nell'*Ouverture*, op. 15 " per la festa dell'Imperatore „, con significato che, evidentemente, non può aver niente a che fare colla libertà; 2° che le parole premesse da Beethoven stesso all'Ode (" amici, lasciamo da parte queste nenie e intoniamo dei canti più gradevoli, pieni di allegria „) non ammettono altra intenzione che quella di inneggiare alla gioia, alla felicità.

Riassumendo: *Freude* e non *Freiheit*, gioia e non libertà.

*
* *

Io non divido — scriveva Rubinstein — l'opinione secondo la quale l'introduzione dell'elemento vocale nella nona Sinfonia proviene dal desiderio di Beethoven di rinforzare la espressione musicale. Credo invece che dopo l'*inesprimibile* delle tre prime parti egli abbia sentito il bisogno di un'*espressione definita* nell'ultima; è per questo ch'egli vi ha aggiunto l'elemento vocale.

Wagner, da un lato vede nel Corale un risveglio della mente oppressa dalle avversità della vita, dall'altro un ponte gettato fra la forma sinfonica e il dramma musicale.

I più affermano essere stata intenzione di Beethoven quella di additare le regole per fondere il canto colla musica istrumentale. E naturalmente trovano mal riuscito il tentativo.

Il Brenet registra anche questa singolare opinione: " Beethoven nei primi tre pezzi esaurisce le risorse dell'orchestra e mostra sotto tutti gli aspetti possibili gli istrumenti che la

compongono; nell'*Allegro* egli li divide in gruppi e contrappone quello degli istrumenti ad arco a quello degli istrumenti a fiato in un modo così netto come prima non aveva mai fàtto. Nello *Scherzo,* invece, egli separa tutti gli elementi dell'orchestra, e chiama arditamente ciascun istrumento isolato ad un' esistenza indipendente. Nell'*Adagio* egli si serve di tutti liberamente, secondo la sua ispirazione melodica. Nel *Finale* egli chiama a sè la voce umana come l'istrumento del canto per eccellenza, l'elemento primordiale della musica. Le melodie ch'egli le confida non sono tanto destinate all'espressione dei sentimenti descritti dai versi che l'accompagnano quanto alla rappresentazione ideale del canto umano, opposto alla riunione delle voci istrumentali. „

Affascinante — se non convincente — è questa splendida pagina dello Schuré: " L'effetto unico prodotto da questi cori è quello di portare a un grado estremo l'esaltazione di tutte le forze della vita. Tutto vibra, tutto bolle allo stesso tempo, tutto diventa fuoco, sentimento, passione, e tuttavia il pensiero che attraversa quest'opera ci permette di vedervi l' espressione d'una religione e d'una filosofia. Beethoven ha fatto qui, da poeta sinfonista, quello che Kant aveva fatto da metafisico quando, dopo aver perduto il suo Dio nel labirinto delle antinomie, egli lo ritrovava nella profondità della sua coscienza. Il grande viaggio di Beethoven sull'oceano dell'armonia finisce all'affermazione d'una fraternità umana sotto il soffio dello Spirito infinito, sorgente di tutta la vita, di tutto l'amore e di tutta la luce. Questa religione non assomiglia nè al paganesimo greco nè al cristianesimo presente, ancora oscurato dai terrori del medio-evo. Vi è là come un miscuglio della libertà antica col fiore della carità e della fede cristiane. Il più nobile pensiero religioso vi si manifesta con un entusiasmo veramente dionisiaco. Così questi cori spesso hanno scosso dal loro torpore i pessimisti più induriti, e fatto vedere ai credenti dell'immortalità dell'anima gli splendori infiniti delle sfere superiori, l'aurora di una novella umanità. „

Credo aver riportato qui tutte le opinioni più note ed autorevoli. Ora mi si permetta d'aggiungere la mia.

" Amici — dice il basso — cambiamo metro e intoniamo canti allegri. „ Un *coro finale* chiuda degnamente la grande epopea; e per celebrare la felicità con cui essa è stata concepita e condotta a termine inneggiamo alla gioia.

Se dunque con un coro si chiude la Nona non è già come complemento di questa singola composizione, ma bensì come chiusura al ciclo delle nove Sinfonie.

Beethoven giunto alla fine sente di poter dire con Orazio:

> Exegi monumentum aere perennius
> Regalique situ pyramidium altius:
> Quod non imber aedax, non Aquilo impotens
> Possit diruere aut innumerabilis
> Annorum series et fuga temporum.
> *Non omnis moriar*, multaque pars mei
> Vitabit Libitinam,

si guarda indietro, e si rallegra. Anche la nona, l'ultima, la più grande delle Sinfonie è finita; l'edifizio gigantesco è ora completo. Il genio ammira l'opera sua e gioisce.

Con ciò, veramente, non resta spiegato come mai per esprimere la propria contentezza Beethoven abbia creduto opportuno di ricorrere ai cori piuttosto che a quell'orchestra stessa che dell'intimo suo soddisfacimento era la cagione. Non resta escluso che un *Finale* del tipo di quello della Sinfonia in *do* minore avrebbe forse raggiunto ugualmente lo scopo.

Ma la spiegazione non è difficile. Quelle stesse parole di raccordo fra la parte sinfonica e la parte corale, alle quali risulta aver Beethoven così lungamente pensato ci dànno la chiave. Taccia ormai la Sinfonia — esse voglion dire — perchè l'ultima parola è stata profferita, e venga un nuovo elemento, il canto, a celebrarne la gloria. Nella stessa guisa con cui l'apoteosi che succede alla vita d'un grande, non si edifica cogli elementi terreni, in cui egli ha primeggiato, ma col ricorso alle forze e alle parvenze d'un altro mondo, del cielo, così la voce umana sia adoperata per inneggiare alla grandezza della espressione istrumentale.

In questo modo crederei io di potere stabilire la funzione

di questo grandioso *peana,* che, nella storia delle Sinfonie, corrisponderebbe alle parole profferite da Beethoven morente: *plaudite cives, comoedia finita est.*

E, dato ciò, vorrei riprèndere il filo là dove l'ho interrotto. Dicevo più sopra che il coro non è una parte capitale o sostanziale della Sinfonia; ora conchiudo affermando che da esso non si può partire per trovare le caratteristiche generali della composizione o i suoi caratteri differenziali colle precedenti.

Le innovazioni non mancano, ma non sono radicali. Salvo il vederle davvicino fra poco nella parte analitica dei tempi, si può fin d'ora stabilire che la struttura della Sinfonia è realmente più libera delle precedenti. Di queste rivivono e si sviluppano nella Nona tutti quei progressi che a sbalzi erano già comparsi; ma non basta: a ciò si aggiunge qualche non indifferente novità di forma.

Fra il secondo e il terzo tempo succede uno scambio inaspettato: lo *scherzo* precede l'*adagio.* La novità non solo non disturba, ma appare subito bene immaginata, e molti autori moderni — imitandola — l'hanno approvata. È infatti logico di collocare lo *scherzo* fra i due pezzi più gravi della Sinfonia, e tali sono quasi sempre l'*adagio* ed il primo *allegro,* piuttosto che l'*adagio* ed il *finale.* Nella Nona si nota infatti il contrasto pieno d'effetto che lo *scherzo,* semplice e ingenuo, offre, venendo dopo il laborioso *allegro,* e non manca l'altro contrasto solito fra la petulanza saltellante di quel pezzo e la serietà pensierosa dell'*adagio.*

Nello *scherzo,* per una nuova arditezza di Beethoven il *trio* fa dimenticare completamente l'antico *minuetto.* Mentre lo *scherzo* è in tre tempi il *trio* si presenta in quattro. Quali deliziose risorse produca questa differenza di ritmi non è a dire.

Nell'*adagio* il piano abituale è cambiato. Prima si presenta un tema *(adagio molto e cantabile)* in tempo ordinario, poi, subito, un altro *(andante moderato)* lo sostituisce con un movimento di tre per quattro. E anche qui, come nello *scherzo,* i due ritmi contrarî si avvicendano, si sviluppano con bellissimo effetto.

Nel *Finale* i cambiamenti di tempo sono di una frequenza straordinaria: *Presto* (3/4) — *Allegro ma non troppo* (2/4) — *Tempo primo* (3/4) — *Vivace* (3/4) — *Adagio* (4/4) — *Primo tempo allegro* (3/4) — *Allegro assai* (4/4) — *Primo tempo* (3/4) — *Allegro assai* (4/4) — *Presto* (3/4) — *Tempo primo* — *Presto* (3/4) — *Allegro assai* (4/4) — *Allegro assai vivace* (alla marcia: 6/8) — *Andante maestoso* (3/2) — *Adagio ma non troppo, ma divoto* (3/2) — *Allegro energico* (6/4) — *Allegro ma non troppo, poco adagio, tempo primo, poco adagio* (2/4) — *Poco allegro, stringendo il tempo sempre più allegro, Prestissimo Maestoso, Prestissimo* (2/4).

L'orchestra è così composta: 2 flauti, 2 oboe, 2 clarinetti, 2 fagotti, 4 corni (nel primo tempo), 2 trombe, 2 timpani, primi e secondi violini, viole, violoncelli, contrabbassi, ai quali in alcuni movimenti si aggiungono 3 tromboni, un contraffagotto, un ottavino, un triangolo, i campanelli, e una gran cassa. Quest'ultima compare qui per la prima volta, come pure il terzo fagotto. La composizione di quest'orchestra rappresenta il grado più alto di complesso istrumentale raggiunto fino allora; nè poi da altri che da Wagner subì notevoli aggiunte.

*
* *

Le caratteristiche per cui alla nona Sinfonia si vuol fare un posto a parte sono state trovate in buon numero.

Oltre quelle di cui ci siamo finora occupati si devono registrare le biasimate arditezze della scrittura musicale. Non pochi hanno creduto ciecamente alle parole del Fétis: " ..... l'originalità di Beethoven perdette in spontaneità divenendo sistematica; i confini in cui egli l'aveva finora contenuta, furono rovesciati. I ritorni del medesimo pensiero furono spinti fino all'eccesso; gli sviluppi del soggetto ch'egli aveva scelto, andarono talvolta fino alla divagazione; il pensiero melodico divenne meno netto man mano che si faceva più fantastico; l'armonia fu composta con maggior durezza e

parve, di giorno in giorno, recasse testimonianza della sordità crescente; finalmente Beethoven affettò di trovare delle nuove forme, meno per l'effetto d'una subitanea ispirazione che per soddisfare alle esigenze del piano prestabilito. „

L'autorevole sentenza ha trascinato dietro a sè anche alcuni fra i più profondi studiosi di musica. È seguìta una specie di manìa, una caccia alle dissonanze, una ricerca sottile di stramberie. E dalle mani di più d'uno di questi alchimisti la composizione è sortita disfatta, fra esclamazioni di spavento, fra censure ed accuse.

Non c'è melodia — si è detto — non c'è ispirazione: l'armonia non deriva più dall'arte ma dal più ardito calcolo, o dalla più disordinata licenza. La melodia è la dote delle anime giovanili e Beethoven aveva passato la cinquantina; l'ispirazione non si trova che dietro spinte esterne e Beethoven, immerso in noie e dolori, non poteva che rinchiudersi in sè stesso, nell'abito di disperazione che ormai aveva assunto; l'armonia è una dote puramente eufonica e non può intendersene chi è sordo.

Quest'uomo precocemente invecchiato, sordo, misantropo, strambo, che cosa mai può aver fatto se non della musica arida, confusa, disgustosa?

Fortunatamente oggi di questi ragionamenti non se ne sopportano più. Oltre non essere convincenti, perchè partono da apprezzamenti molto discutibili (Verdi informi), hanno un peccato ancor più grave: s'aggirano con induzioni attorno a ciò che materialmente esiste e che, quindi, meglio sarebbe esaminare oggettivamente senza fantasticare. I critici non possono fare come Rigoletto che inveisce contro il fardello portatogli da Sparafucile, perchè crede vi si trovi dentro il seduttore di sua figlia trucidato, e s'accorge poi d'aver perso un tempo prezioso quando vi trova invece la sua Gilda agonizzante. Una opera d'arte si deve esaminare per quel che è, non per quello che essa “ non può a meno di essere „. E trattandosi di opera sinfonica è insufficiente lo studiarla a tavolino; bisogna forzatamente assoggettare ogni giudizio all'impressione prodotta dall'esecuzione.

Gli appunti che ho riassunti più sopra, perdono ogni importanza, anzi cadono addirittura dinanzi non dirò ad una, ma a qualche udizione. Le dissonanze che hanno fatto fremere i nervi di tanti studiosi non offendono minimamente le orecchie di chi ascolta.

Certo che l'armonia della nona Sinfonia non è sempre simile a quella scolastica del secolo passato; ma essa è indubbiamente meno ardita e libera che non la moderna. Si esaminino le Sinfonie di Schumann e di Brahms. Non c'è precisamente nella Sinfonia in *re* minore di quest'ultimo quello stesso " spaventoso „ accordo, formato da tutte le note della scala che si trova nell'ultima parte della Nona?

Non intendo esaltare queste anomalie; credo solo poter concludere che se una volta, anche producendo l'effetto più disgustoso, esse dovevano essere perdonate al genio, oggi non si deve neppur più farne gran caso perchè difficilmente chi ode se ne accorge. Se il lettore ha la curiosità di conoscerle da vicino aspetti più avanti, nella parte analitica.

Ma prima di lasciare quest'argomento è necessario rilevare quanto sia puerile uno degli appunti che al capolavoro di Beethoven furono rivolti. La mancanza di eufonia causata dalla sordità.

Per chi crede che si componga un'opera musicale alla *maestro Graffigny*, canticchiando al pianoforte, la bubbola può assumere un certo carattere di serietà. Ma chi appena non ignora che le note hanno nel nostro cervello un valore ben determinato, anche indipendentemente dal suono che esse producono, deve trattenere a stento il riso.

Come chi è avvezzo a masticar musica legge correntemente uno spartito senza aver bisogno di nessun *désagréable bruit*, come diceva Gautier, e riesce facilmente ad avere la sensazione completa di quello che in esso si trova senza che egli od altri apra bocca o muova dito, così il compositore scrive generalmente come voi fate — lettrici belle, cui mi indirizzo, perchè di questa spiegazione avete forse bisogno — quando la mente, il cuore od i sensi vostri vi dettano quattro pagine di affrettata scrittura.

Beethoven poi, ricorreva meno degli altri all'aiuto del pianoforte anche quando l'udito suo gli serviva. Sull'istrumento favorito egli o improvvisava, o eseguiva le sue *Sonate* meravigliose ed i suoi *lieder* dolcissimi; ma non componeva mai.

Quanta influenza la sordità potesse portare sulle sue idee melodiche ed armoniche si vede nella stessa nona Sinfonia. Tolti quei passi, specialmente nel *Finale*, che taluni chiamarono aberrazioni, tutto il resto dell'opera è regolare, dogmatico, accettabile dal più incontentabile pedante. Come si spiegherebbe questo fatto se si volesse dare così grande importanza nella composizione della nona Sinfonia alla infermità che aveva colpito il suo autore?

Rubinstein è andato ancora più in là: ha trovato la causa della grandezza della Sinfonia nella sordità stessa. Ecco il suo paradosso: "*....* Le ultime Sonate per piano, gli ultimi Quartetti per archi, la nona Sinfonia, non furono possibili che in grazia di questa sordità; solo essa ha potuto creare l'assoluta concentrazione dell'artista, il suo volo verso un altro mondo: noi le dobbiamo quell'anima vibrante, quei lamenti che non si erano ancora sentiti, quel distacco da tutto ciò che è terrestre, quei tormenti da Prometeo incatenato sulla roccia, quel sentimento tragico, infine, davanti al quale qualunque altra opera diventa insignificante. Senza dubbio Beethoven ha scritto delle cose inimitabili prima di diventar sordo: e così, che è mai la scena dell'Inferno di Gluck, in confronto alla seconda parte del Concerto per piano in *sol* maggiore? Che cosa sono tutte le tragedie, ad eccezione forse dell'*Amleto* e del *Re Lear*, paragonate alla seconda parte del Trio in *re* maggiore o all'*Ouverture Coriolano?* Ma tuttavia, le opere più grandi, le più sublimi di Beethoven furono scritte durante la sua sordità, e come noi vediamo rappresentato il mitico " Veggente „ dei libri santi come cieco (cieco cioè per tutto quello che lo attornia e che invece vede collo sguardo dell'anima) così noi possiamo immaginarci di vedere in Beethoven l' " Ascoltante „ sordo e cioè sordo a ciò che l'attornia, ma non alla voce dell'anima — O Sordità di Beethoven! quale disgrazia per lui, e quale felicità per l'arte e per l'umanità „.

Un bel volo pindarico, ma nulla più che un paradosso, che mi son permesso richiamare qui perchè il lettore, fra la teoria della sordità che uccide ogni senso estetico, e quella della sordità che risuscita nuove e più fulgenti scintille, trovi preferibile la via di mezzo che io gli propongo: negare cioè che la sordità di Beethoven abbia avuto portata di sorta sulla concezione e sulla composizione della nona Sinfonia.

La quale ha resistito a tutti gli attacchi, e trionfa oggi per unanime consenso. Essa è per tutti ormai il più grandioso lavoro sinfonico che sia mai stato immaginato, e assume ora, anche fra la musica tutta, un grado d'importanza eccezionale; non forse il primo come alcuni vorrebbero, ma certamente fra i primi.

Beati coloro che la possono udire sovente. In Italia finora è penetrata a stento, fra mille difficoltà e prevenzioni — non diversamente da quell'altro monumento ancor più colossale che è il dramma di Wagner — ma diverrà pure popolare un giorno. Non si abbia premura; si lasci sbollire del tutto quel traviamento che ha turbato per tanti anni l'intelligenza e il buon gusto innati nei nostri pubblici...... La Sinfonia resiste anche a più d'un secolo; in qualunque tempo la sua comparsa farà una grande impressione a tutti.

*
* *

Le esecuzioni della nona Sinfonia, desiderate, invocate, progettate da coloro che fra noi la conoscono, trovano sempre un intoppo per le grandi difficoltà materiali di cui essa è seminata. Come persuadersi che coi nostri mezzi si possa vincerle tutte? Noi non abbiamo le orchestre disciplinate e colte che vanta la Germania e l'Inghilterra, non troviamo in casa nostra quasi ogni domenica un concerto Lamoureux, uno d'Harcourt, un altro Colonne e altri al Conservatorio o all'*Opéra* come a Parigi. E sopra tutto abbiamo a che fare con quello che è il più esigente fra i pubblici d'Europa. L'avete visto come ha accolto il *Secolo* l'esecuzione — che pure fu eccellente — del 1878!

Di difficoltà ve ne sono, nella nona Sinfonia, d'ogni genere e grado. Da questo punto di vista anzi — giudicando serenamente — sono più che giustificati gli appunti mossi a Beethoven, poichè di taluna si direbbe ch' egli avrebbe potuto far senza.

Nei suoi scritti Wagner racconta lungamente quanto di fatica, di intelligenza e di pertinacia gli costò la famosa esecuzione di Dresda *(Zum Vortrag der neunten Symphonie Beethoven's)*. Il famoso recitativo dei violoncelli e dei contrabbassi della quarta parte con cui viene esposto e sviluppato il motivo ripetuto poi dal baritono solo, impiegò dodici prove (1). La parte corale poi fu una vera disperazione.

" La Sinfonia — scrive Wagner — non può commuovere e trascinare il pubblico se non a condizione che le straordinarie difficoltà che offrono i cori sieno vinte in modo perfetto, il che non si può ottenere se non da una massa corale imponente ed entusiasta. „ Egli aveva completato i cori del teatro di Dresda coi cantori di due Società corali e con quelli della Cappella. " A questa massa di 300 voci — continua — io mi sforzai di ispirare una vera *estasi*. Riuscii perfino a convincere i bassi che al famoso passaggio: *Seid umschlungen Millionen* e sopratutto al: *Brüder über'm Sternenzelt muss ein guter Vater wohnen*, essi non dovevano cantare, ma, in certo qual modo, gridare come gente in preda alla più viva esaltazione. „

Così nella seconda parte dell' *andante maestoso* v' è un *fortissimo* poi un *piano* e infine un *crescendo* che riconduce il *fortissimo*. Guai se questo effetto potente (che corrisponde al testo) non è raggiunto in modo sensibile.

Quanto alle parti dei solisti, chi le esamina dà pienamente ragione a quei primi interpreti che chiamavano Beethoven *tiranno delle voci*. Vi sono delle arditezze difficilmente eseguibili da tessiture ordinarie. La maniera — scriveva Gounod — con cui le voci sono trattate esige delle attitudini e una

---

(1) L'orchestra di Faccio superò tuttavia il passo con minori difficoltà.

conoscenza della musica, che sono immensamente al di sopra della media dei cantanti. Rossini diceva che le parti erano " male diteggiate per la voce ".

Le difficoltà sono però superabili. Nel 1842 Ottone Nicolai, in una esecuzione a Vienna, tenne sotto la sua bacchetta 1200 musicisti (450 istrumenti e 750 voci), e ne ottenne precisione, sicurezza, correttezza che a dir d'ognuno furono perfette.

Wagner, sia per diminuire le difficoltà sia per portare nella concertazione i vantaggi degli istrumenti moderni, propose in una famosa lettera alcune modificazioni. Apriti terra: fu un coro di indignazione contro il pretensioso " correttore di Beethoven ". Tuttavia i suoi suggerimenti sono degni di esame.

Senza riportare la lunghissima lettera (Wagner era un vero grafomane) ecco come essi si possono riassumere e commentare;

1° *Modificazioni nei segni per dar maggior rilievo all'elemento melodico.* Con ciò ogni direttore d'orchestra non si troverebbe in obbligo di immaginare una interpretazione personale;

2° *Aggiunta dei corni e delle trombe a pistone ai legni nella melodia dello* Scherzo. Questo suggerisce Wagner perchè gli pare risulti meglio con ciò il *carattere* del pezzo. La cosa è molto discutibile e non tale da consigliare un ritocco che per essere così importante parrebbe davvero irriverente;

3° *Trasposizione all'ottava superiore od inferiore di molti passi di flauto e di violino nello* Scherzo. Ciò può essere giustificato dalla maggior *virtuosità* degli esecutori d'oggi e dai perfezionamenti apportati nella costruzione dei flauti. Però è pericolosa l'applicazione pratica: ciaschedumo *sentendo* a modo suo innalzerà o abbasserà e saremo da capo nell'anarchia;

4° *Facilitazione nella parte del tenore e delle donne.* Basta ricorrervi solo quando non si può farne a meno.

Tutto sommato, queste osservazioni di Wagner non paiono tutte nè irriverenti come fu gridato da molti, nè inutili come anche oggi si ritiene. La discussione che esse provocarono, è diffusamente narrata dal Kufferath nella sua *Art de diriger*

l'orchestre: vi ricorra, se crede, il lettore che vuol formarsi un criterio più completo.

A me tarda di addentrarmi nell'esame di questa — bellissima fra le belle — ultima Sinfonia. Mi sento però dinanzi a questo compito così insufficiente colla mia prosa mediocre che mi pare doveroso studiarmi non solo d'esser breve, ma anche — tanto più che (senza mia colpa) le occasioni di assistere all'esecuzione completa della Sinfonia furono per me troppo poche — di ricorrere più che mi paia possibile alle parole degli altri.

Non già — intendiamoci — per tradurre la mia ammirazione con le iperboli o le fantasticherie dei commentatori. Farò in modo di non trovare, coll'analisi, nella nona Sinfonia la soluzione del problema del tempo e dei rapporti fra uomo e uomo — la rottura degli ostacoli che s'innalzano fra cuore e cuore — il poema della fraternità e dell'eguaglianza — il vangelo dell'umanità — la religione dell'avvenire che non ha bisogno di domandare alla Rivelazione l'elemosina d'un cielo poichè essa porta già questo cielo nel suo seno — il diciannovesimo secolo colle sue idee di libertà e democrazia..... Io rinuncio anzi a compilare un completo catalogo degli infiniti e varî significati attribuiti dalla fantasia degli scrittori alla nona Sinfonia.

Ripeto qui — riassumendomi — l'idea che mi ha suggerito questo libro e la ripeto con una frase alla marchese Colombi: " una Sinfonia non è che una Sinfonia ". Quanto alla Nona aggiungo un aggettivo: " meravigliosa ".

***

L'*allegro, ma non troppo, un poco maestoso* con cui la Sinfonia comincia è così descritto riassuntivamente dal Grove: " Il movimento d'inizio è quasi sempre la parte più importante di una Sinfonia. Esso dà la chiave al lavoro, in ogni senso della parola, ed è ordinariamente il membro rappresentativo di tutta la composizione. A questa regola l'iniziante *allegro* della Nona Sinfonia non fa eccezione. Grandi come sono le bellezze del secondo e terzo movimento — ed è im-

possibile esagerarle — e originali, vigorose e impressionanti come sono molte parti del *Finale*, si ricorre sempre col pensiero al preludiante *allegro*, allorchè si fa cenno della nona Sinfonia. In molti riguardi esso si differenzia da altri primi movimenti di Beethoven; ogni cosa sembra combinare onde farpelo il più grande di tutti. La misteriosa *ouverture*, che captiva d'un subito; la straordinaria severità, semplicità e forza del soggetto principale; il numero dei temi sussidiari, la maniera in cui essi si sviluppano dal principale, come i rami, ramicelli e foglie si sviluppano da un albero: la persistenza con cui sono imposti all'attenzione, la notevole dignità di alcune parti e la costante ed evidente irrequietezza di altre; l'incessante alternazione (come in nessuna altra opera) di impazienza e tenerezza collo strano tuono di melanconia e di aspirazione fervida; l'inevitabile convinzione, qui e là, che con tutta la sua esperienza Beethoven non è riuscito a esprimersi come ne ha d'uopo, e la conseguente difficoltà di afferrare le sue idee nonostante la crescente convinzione che debbano venir afferrate — tutte queste cose rendono l'*allegro* preludiante della nona Sinfonia assai più interessante di tutti gli altri. È sorprendente il pensare quanto il mondo avrebbe perduto se Beethoven non avesse scritto questo lavoro, e specialmente il primo tempo di esso. Parecchie delle otto altre sarebbero state ancor sempre le più grandi Sinfonie del mondo, ma non avremmo saputo di quanto esse possano esser superate „.

Il tempo comincia in un modo assai originale: non v'è *introduzione*, ma prima che il soggetto principale compaia vi è una specie di prologo formato da bizzarre quinte arpeggiate. La quinta — diceva Griepenkerl — indica una situazione che sta per nascere: essa non ha ancora una forma precisa, risuona vuota all'orecchio, ma prepara l'anima alle sensazioni che l'attesa ingrandisce ancora.

Siamo in *re* ma l'accordo iniziale è in *la*. Berlioz osserva anche che siccome le note sono appena due, *la* e *mi*, così l'uditore non sa decidere se il tono è *maggiore* o *minore*. Questa lunga indecisione di tonalità — mentre gli istrumenti

bisbigliano — dà molta forza ed un grande carattere all'entrata del *tutti* sopra l'accordo di *re* minore. La perorazione contiene degli accenti a cui l'anima tutta intera si commuove: è difficile udire nulla di più profondamente tragico di questo canto degli istrumenti a fiato, sotto il quale una frase cromatica, in *tremolo* degli archi, si gonfia e si alza a poco a poco rumoreggiando come il mare quando la burrasca è vicina. È questa una magnifica ispirazione.

Lo svolgimento è d'una ricchezza fantastica. I disegni più originali, le modulazioni più espressive si avvicendano, si scavalcano, si scambiano in tutti i sensi ma — continuo a riportare le frasi di Berlioz — senza produrre nè oscurità, nè ingombro: ne risulta invece, con un effetto perfettamente chiaro, che le voci multiple dell'orchestra, che si lamentano o minacciano — ciascuna nella sua maniera e nel suo stile speciale — pare formino una voce sola, così grande è il sentimento che le anima.

Dopo un passaggio in *si* bemolle, ritorna il *re* minore con una vigorosa frase nuova che serve di preparazione al secondo tema in *si* bemolle. Questo è di natura completamente diversa dal primo. Comincia con una frase legata, in tre parti di due battute ciascuna, divise fra i flauti, gli oboe ed i clarinetti, e continua con frasi più ardite, anche distribuite fra gli altri membri della famiglia degli istrumenti a fiato, mentre nell'ultima parte le corde sostengono un interessante accompagnamento in *arpeggi* semitremoli.

Si può ricordare che Seroff ha trovato in questo tema una certa analogia con quello del *finale* (*allegro assai* — *re* maggiore).

La coincidenza fortuita fu subito afferrata dal Lenz come un buon argomento per sostenere l'unità della composizione. Grove — molto giustamente — dimostra l'assurdità di servirsi d'un riferimento così materiale per affermare quello che nessuno mette in dubbio.

Poco dopo, a pagina 17 della partitura (1), cadiamo nel

(1) Pag. 28 dell'edizione Breitkopf e Haertel, sesta battuta.

primo degli errori armonici rimproverati a Beethoven. L'uditore non se ne accorge, tuttavia lo studioso può fare con Berlioz le seguenti osservazioni: " Il disegno melodico dei clarinetti e dei fagotti in *do* minore è così accompagnato: il contrabbasso batte prima un *fa* diesis che porta un accordo di *settima diminuita*, poi un *la* bemolle, che porta *terza*, *quarta* e *sesta eccedente* e finalmente *sol*, sopra il quale i flauti e gli oboe battono le note *mi* bemolle, *sol*, *do* che formerebbero un accordo di *sesta* e *quarta*, risoluzione eccellente dell'accordo precedente, se i secondi violini e le viole non venissero ad aggiungere all'armonia i due suoni *fa* naturale e *la* bemolle, che la snaturano e producono una confusione disgustosa, fortunatamente molto breve ".

La prima parte di questo tempo si chiude con un forte passaggio di otto battute fatto di terze e quinte che prima salgono, poi discendono.

La seconda parte ricomincia col disegno caratteristico del principio alquanto più conciso, poi ricompaiono le frasi già udite e il mirabile sviluppo procede largamente, con varianti, con trovate, con risorse inesauribili.

La *coda* è di proporzioni straordinarie. Grave, nobile, appassionata, ricca di toccanti bellezze, è forse la parte più splendida di quanto finora abbiamo esaminato. Comincia con materiali già usati precedentemente, ma prima di finire v'è una parte nuova, irrequieta e genialissima. Secondo il Grove si ha qui una descrizione, anzi uno scoppio del più tremendo dolore. La commozione è infatti spontanea; non già, come vorrebbe il dotto commentatore inglese, perchè si vedano attraverso le note gli affanni del maestro, ma perchè le note scendono di per sè a risvegliare nell'anima le corde più sensibili.

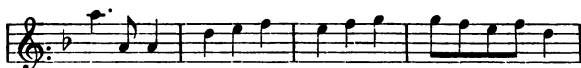
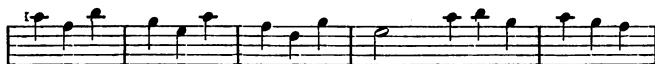
Il movimento finisce trionfalmente, con enfasi, colle stesse note del primo tema. Mendelssohn ha lasciato una sua opinione memorabile su questa parte della Sinfonia colle seguenti parole: " La fine del primo movimento (della Sonata di violino di Beethoven in *do* minore, Op. 30, n. 2) ha uno " slancio " (*Schwung*) che difficilmente ne conosco l'uguale

in qualsiasi suo altro pezzo, salvo, forse, la fine del primo movimento della nona Sinfonia, che certamente supera in " slancio „ qualsiasi cosa al mondo! „.

Perfino il difficile Oulibicheff dinanzi a questa perorazione si dichiara entusiasta.

*
* *

Czerny asserisce che lo *Scherzo* venne ispirato a Beethoven dal cicaleggio d'una volata di passeri: altri pretendono, invece, che egli ne concepì l'idea vedendo una sera, da un'altura, illuminarsi le vie e le case di Vienna.

Ambedue le versioni sono, naturalmente, da accogliersi con grande riserva poichè l'esame dei libri di schizzi lascierebbe credere che lo *Scherzo* (*Molto vivace*) sia stato composto, nè più nè meno, come gli altri tempi annotando e correggendo le idee musicali che spontaneamente si presentavano alla mente di Beethoven. In un *carnet* del 1815 si trova:

Più tardi si vede l'idea più svolta:

Nello schizzo autografo, che si conserva nella biblioteca Reale di Berlino, sta scritto sotto a queste note: *Morgenstund hat Gold in Mund* (le ore del mattino hanno l'oro in bocca) e con questo anche la seconda versione — che oggi è la più accettata — mi pare perda molto di verosimiglianza.

Questo tempo è stato chiamato un miracolo di ripetizione senza monotonia. La frase fondamentale è lunga tre note eppure il diletto che essa produce è indescrivibile. Chi non crede senta questa: Edwart, nella sua storia dei Concerti del Conservatorio di Parigi, narra che Rossini uscendo dalla sala dopo aver sentito la Nona, abbia detto: " Non conosco niente di più bello (*plus beau*) di questo *Scherzo. Io stesso non potrei far niente di uguale* ".

Lo *Scherzo* ha anche il vantaggio di non contenere nessuna astruseria armonica, il che lo fa tornare bene accetto a tutti indistintamente. È un cicaleccio che scoppia di *verve*, di vivacità: mai — credo — lo si eseguì nei Concerti (neppure in Italia ove precedette l'esecuzione intera della Sinfonia) senza che il desiderio di riudirlo non fosse manifestato dagli ascoltatori.

È in tono di *re* minore, in tre per quattro. Nelle prime otto battute il tema si presenta con strana irregolarità di ritmo, ma poi il movimento si pone a correre senza più interrompersi con una specie di *fuga* su note consecutive. Per quattro battute parlano i secondi violini e l'oboe, alla quinta risponde — in perfetta imitazione — la viola e poi, a intervalli di quattro battute, entrano i violoncelli, il primo violino, i contrabbassi. Più in là v'è come un rallentamento, finchè il secondo motivo, in completo contrasto col primo, entra con un bellissimo *crescendo* degli istrumenti a fiato.

La prima parte dello *Scherzo* porta alla fine — dopo una pausa di tre battute — il segno del *ritornello*. Quando questo è eseguito troviamo otto battute, che congiungono la prima parte colle seguenti e ci trasportano prima in *mi* bemolle poi in varie altre tonalità, sempre col disegno melodico del principio. Quando si giunge al *mi* minore il tema originale viene ripreso comicamente dai fagotti, ma con un *ritmo*

di tre battute; più in là i corni e le trombe ripigliano il *ritmo di quattro battute.*

Quasi tutto questo si svolge *pianissimo* con una persistenza irremovibile della figura iniziale, la quale ora è melodia, ora accompagnamento. Verso la metà del pezzo il ritmo è interrotto da un *presto a due tempi* che Berlioz qualifica d'una giovialità tutta villereccia, di cui il tema si spiega su un pedale intermediario, ora di tonica ora di dominante, con accompagnamento d'un controtema che si armonizza ugualmente bene coll'una e l'altra delle note tenute. Il Grove rileva un errore di stampa a proposito di questo *Presto.* Nel manoscritto originale esso è marcato 𝅗𝅥 = 116 di metronomo, invece nella edizione di Schott alla minima è sostituita una semibreve raddoppiando così l'andatura e rendendo quasi impossibile l'esecuzione dei passaggi di corno.

Il *trio* si annuncia con un soggetto di otto battute, rese sedici dalla ripetizione. Entrano qui anche i tromboni con un *re* alto, *fortissimo;* siamo in *maggiore* e il tema ricorda le più pure ispirazioni di Haendel. Tutto il *trio* è d'una freschezza incantevole: si darebbe ragione a coloro che vi hanno visto il levar del sole o sentita l'aria della mattina. Si respira a pieni polmoni.

Nella *coda* tutta l'orchestra entra in scena e tutti i temi accennati brevemente, concorrono ad uno *stringendo* poderoso.

*
* *

" Nell'*adagio cantabile* — scrive Berlioz — si possono veder piuttosto due pezzi distinti che non uno solo. Al primo canto in *si* bemolle (tempo ordinario) succede un'altra melodia (*andante*) assolutamente diversa, in *re* maggiore, tre per quattro. Il primo tema, leggermente alterato e variato dai violini primi, fa una seconda apparizione nel tono primitivo per ricondurre di nuovo la melodia a tre tempi, senza alterazioni nè variazioni, ma nel tono di *sol* maggiore, dopo di

che il primo tema si stabilisce definitivamente e non permette più alla frase rivale di dividere con lui l'attenzione dell'uditore. Bisogna udire varie volte questo meraviglioso *adagio* per abituarsi interamente a una così singolare disposizione. Quanto alla bellezza di tutte queste melodie, alla grazia infinita degli ornamenti che le ricoprono, ai sentimenti di tenerezza melanconica, di accasciamento appassionato, di religiosità vaporosa che esse esprimono, se la mia prosa potesse darne un'idea solamente approssimativa, la musica avrebbe trovato nella parola scritta un'emula che il più grande dei poeti non arriverà mai lui stesso a opporle. È un'opera immensa, e quando si è entrati sotto il suo fascino potente non si può che rispondere alla critica, che rimprovera all'autore d'aver violata la legge dell'unità: tanto peggio per la legge „.

Il deporre la penna di fronte a questo pezzo sarebbe dunque più che doveroso. Il lettore mi perdoni se non lo faccio; perderei anch'io di vista l'unità del mio studio..... e io non posso permettermi quello che s'è permesso Beethoven. Però aggiungo solo poche parole.

L'una e l'altra delle melodie, cui accenna Berlioz (*adagio* e *andante*), sono da mettersi fra le più belle che esistano in musica. Calme, profonde, semplici, il loro fascino è suggestivo. La seconda specialmente produce la più forte commozione. Strano a dirsi: questa frase così melanconica e dolce si trova nei libri di schizzi segnata con un “ *tempo alla menuetto* „. Melanconica e dolce, dico, perchè mi pare di natura tale, da essere eseguita con un movimento largo, non in tempo di *polacca*, come da taluni si usa.

La prima frase, secondo il dottor Wood, richiama molto l'*adagio* della *Patetica*, specialmente per i bassi. Le due frasi sono infatti simili, oltre che per l'analogia del movimento, per quella dolcezza melodica che è caratteristica di quasi tutti i tempi lenti di Beethoven, vero precursore — sotto questo riguardo — di Bellini (il quale *pianga* pure, come vuole il Bellaigue, ma piange divinamente), e anche per una reale affinità di ispirazione.

Quando questa frase ritorna in *mi* bemolle ci troviamo

dinanzi alla parte forse più bella del movimento. Un effetto prodigioso è prodotto dalla distanza fra la melodia ed il basso, poi viene la variazione dignitosa, elegante. " Non c'è passaggio di Beethoven — dice Grove a proposito di quanto è riassunto nelle ultime righe, pag. 123, della riduzione per piano — che possa superare questo, per splendore e maestosa foga di vita, piena di grave sentire, senza un grano di sentimentalità od altra cosa patologica „.

A misura che la variazione s'avvicina si scopre un abilissimo contrappunto fatto con una nuova melodia del flauto (*cantabile*). La *coda* — continua Grove — è una gemma del più puro lustro.

Il movimento termina senza pausa di sorta che lo divida dal successivo. Ciò pare strano, ma risulta, non solo dalle prime edizioni, ma anche dai manoscritti. Evidentemente Beethoven ha voluto che la lugubre nenia fosse interrotta dal *presto* come si trattasse di un subitaneo cambiamento di scena.

*
* *

Non è sui primi tre tempi — quelli che abbiamo sommariamente esaminato qua sopra — ma su quanto viene dopo che le ire dei pedanti e le accuse di coloro che vorrebbero ridurre le forme musicali a figure geometriche ben definite si sono scagliate. È veramente un " tempo indiavolato „ quello che dagli ultimi accordi dell'*adagio* va alla fine della Sinfonia; è da ammettersi che in una sola udizione l'impressione che se ne riporta non afferri tutto il bello. Tuttavia l'ascoltatore imparziale ed intelligente non si trova per niente sbalestrato nel " campo dell'incomprensibile „. Me ne appello al Filippi il quale, scrivendo nel 1860 (si noti la data) alla *Perseveranza*, dopo aver detto che i primi tempi della Sinfonia gli erano già famigliari e che invece l'ultimo l'aveva udito appena allora (in un Concerto a Vienna) diceva: " Avevo tanto udito parlare delle difficoltà, dell'astruseria, dell'oscurità di questo tempo, ne avevo letto, in certi libri ed articoli, tante maledizioni che io mi ero preparato a seppel-

lirmi in un abisso di armonie, in un labirinto di note, senza la speranza di uscire colla percezione netta..... Ma, o io sono un gran talentone che comprende l'incomprensibile di botto, o le accuse d'indigesta e di monomaniaca nebulosità sono invenzioni ed ubbie degli oppositori a qualunque costo „.

L'ultimo tempo scoppia con tutta la forza dei timpani e degli ottoni col *presto,* ma subito un recitativo dei violoncelli e contrabbassi pare — dice Grove con frase felice — che voglia rimproverare all'orchestra questo infernale fracasso. Il brano però non è lento, bensì, come scrisse lo stesso compositore " *selon le caractère d'un Récitatif mais in tempo* „. Dopo abbiamo alcune pagine inaspettate: Beethoven ripresenta i principali temi, che gli hanno finora servito, l'un dopo l'altro.

Molto si è discusso su questa specie di indice, che non sempre è stato trovato opportuno. L'opinione più verosimile è che con ciò Beethoven abbia voluto dare un saluto all'opera compiuta e simulare una specie di riposo — tanto pel compositore come per l'ascoltatore — prima di affrontare la parte più ardita e grandiosa della Sinfonia.

Infatti il tema del *finale* — accennato prima — non si manifesta chiaramente che all'*allegro assai*, ed è il *tema della gioia* — dirò meglio il tema che poi è sviluppato nell'*Inno alla gioia* — quello stesso che al Fétis è parso volgare e che invece altri chiama " la più nobile e fluente melodia che esista „.

È infatti meraviglioso questo *allegro,* non solo per la purezza melodica, ma anche per la costruzione semplicissima e pur tanto affascinante. È la più piana scala diatonica, senza neppure un intervallo cromatico: 56 note si seguono e solo tre non sono consecutive di posto nella scala.

Il momento in cui le voci s'uniscono all'orchestra s'avvicina. Dopo una improvvisa interruzione, l'orchestra riprende il suo vertiginoso ritornello che annuncia il recitativo vocale. Ma qui — dicono gli avversari — casca l'asino. Che cosa succede: ecco qua. Il primo accordo è ancora appoggiato sopra un *fa,* che naturalmente deve portare la terza e la sesta e che infatti le porta; ma nell'accordo questa volta si trova anche un'appoggiatura in *si* bemolle, un *sol,* un *mi* e un *do*

diesis così che tutte le note della scala diatonica minore si trovano a dover essere suonate nello stesso tempo e producono nientemeno che questo straordinario accordo: — *fa — la — do diesis — mi — sol — si bemolle — re!*

C'è da spaventarsi. Val la pena d'essere il più gran musicista del mondo per cadere in simili assurdità! Questo Beethoven — si disse — è impazzito?

Pure — l'ho già avvertito più sopra — questa stessa " assurdità „ fu ripetuta, senza neppure il pregio della novità da Bramhs, e lo scalpore fu molto minore. Tuttavia sentiamo un po' come si formula l'accusa: " Il compositore Martini — dice Berlioz — nella sua opera *Saffo* volle, quarant'anni fa, produrre un urlo analogo coll'orchestra, impiegando contemporaneamente tutti gli intervalli diatonici, cromatici ed enarmonici nel momento in cui l'amante di Faone si precipita nei flutti. Senza esaminare l'opportunità del suo tentativo e senza domandarmi se esso portava o no un colpo alla dignità dell'arte, è certo che il suo scopo non poteva essere disconosciuto. Qui invece i miei sforzi per scoprire quello di Beethoven furono perfettamente inutili. Io vi vedo un'intenzione formale, un progetto calcolato di produrre due dissonanze nei due momenti che precedono l'apparizione successiva del recitativo degli istrumenti o della voce; ma ho cercato invano la ragione di questa idea e sono costretto a confessare che essa mi rimane impenetrabile „.

Il Lenz rimprovera acerbamente a Berlioz questo linguaggio e sopratutto il paragone collo sconosciuto Martini (cioè Martin, autore francese). E non a torto poichè nelle opere d'arte — in tutte e nelle più grandi — v'è sempre qualche dettaglio di cui non si sa spiegare la comparsa ed il significato che gli ha voluto dare l'autore. Ed è per questo che a tante bizzarrie di grandi artisti non si suole — e non si deve — dare soverchia importanza. Se non accomoda una battuta fra le duemila — dico a caso — della *Nona*, si deve gridare il *crucifige* contro il povero autore.... che neppur se fosse vivo potrebbe difendersi, impedendogli la sua sordità di udire l'accusa?

INDICE